Coperta: *Cristea Müller*

TUDOR VIANU

OPERE

6

STUDII DE ESTETICĂ



Ediție și note
de
GELU IONESCU





EDITURA MINERVA
București — 1976

ESTETICA



PREFAȚĂ LA EDIȚIA A II-A

După cinci ani de la publicarea primului volum al Esteticii *și după trei ani de la apariția celui de al doilea, o nouă ediție a acestei scrieri a devenit necesară. O tipărim astăzi fără adaosuri, cu singurele revizuiri impuse de o nouă lectură.* Estetica *se înfățișează astfel publicului în forma care a constituit caracterul ei din primul moment: o expunere sistematică a problemelor esteticii, crescută din nevoile unui curs universitar și întemeiată pe o anumită înțelegere a artei. Desigur, cele două nevoi care se satisfăceau în construcția edificiului, nevoia de a informa și aceea de a promova o concepție despre artă, n-au fost deopotrivă de subliniate, nici de acei care au binevoit să se ocupe în scris de această lucrare și poate nici de autorul ei. Mă simt deci dator cu unele lămuriri, al căror prilej sînt bucuros a-l afla în noua ediție care vede astăzi lumina zilei.*

Desigur, Estetica *nu se va da niciodată înapoi să recunoască ceea ce este ea în primul rînd: întîia încercare a literaturii românești de a prezenta un tratat în care oricare din întrebările mai însemnate ale științei noastre își găsește locul ei într-o unitate organică, hrănită din substanța cercetării mai vechi și mai noi. Într-un domeniu în care este cunoscut locul pe care-l deține improvizația grăbită și arbitrară, am crezut că nu trebuie să mă abat de la ceea ce alcătuiește norma de procedare a oricăreia dintre științele naturii și ale spiritului,*

adică reluarea cercetării din punctul în care o lăsase investigația anterioară și folosirea tuturor cîștigurilor valide ale acesteia. Estetica *a putut fi astfel folosită drept o lucrare informativă, ca una în care istoricul problemelor și referințele contemporane formează baza pe care se ridică rezultatele cercetării proprii.*

Hotărîndu-mă a publica o lucrare științifică și nu un manifest, m-am ferit a mă opri la acele formule sumare în care atîți dintre cititorii de estetică socotesc a putea afla taina esențială a fenomenului artistic. Cei care se mulțumesc cu afirmația că arta este eliberare sau că ea este intuiție, că este vitalitate sau asceză, expansiune sau inhibiție, toți preparatorii de leacuri expeditive și toți militanții formulelor cu răsunet magic își ascund complexitatea fenomenelor și întinderea cîmpului pe care trebuie să-l domine. În locul unor sentințe lapidare, am preferat deci analiza răbdătoare a faptelor și recunoașterea complexității lor, în care m-am aplicat a croi drumuri și a construi etape. Îmi dau bine seama că în cîmpul discuțiilor asupra artei se vor încrucișa totdeauna două temperamente, dintre care unul urmărește să impună un punct de vedere, în timp ce al doilea preferă să cunoască. Dacă cel dintîi va găsi că lucrarea de față înaintează prea încet în stufișul unor fapte pe care nu dorește nicidecum să le simplifice, am nădejdea că cititorii aparținînd celeilalte categorii vor aprecia intenția riguroasă care ne-a călăuzit tot timpul.

Lucrare de informație, de integrare și de analiză, Estetica *se dezvoltă din fundamentul unei înțelegeri a artei care leagă între ele părțile și conferă expresie întregului. Fără a putea intra în amănuntele unei concepții, expuse în paginile care urmează cu mai mult răgaz, vom spune că ideea de artă înfățișată aci se înlănțuiește cu o filozofie a muncii. Arta ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s-a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care sforțarea lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat și armonios. Arta este astfel ținta oricărei munci,*

atinsă parțial și, din cînd în cînd, de orice lucrător destoinic, dar cu plinătate neîmpărțită abia de marii artiști. Încercînd să adîncim fenomenul artistic în latura lui de activitate teleologică, de muncă, am putut măsura mai bine întinderea factorilor conștienți și raționali în creația artistică, după cum am crezut că putem înțelege mai bine rolul care revine artei în civilizația modernă a muncii.

Încercarea de prelucrare analitică a cuprinsului artei ne-a adus în fața constatării că nu tot acest cuprins este estetic. În formele plăsmuirii estetice, arta introduce valori interesînd toate domeniile culturii. Taina influenței ei stă desigur în această împrejurare, care explică în același timp ceea ce s-ar putea numi paradoxul artei: faptul că participă la întregul mobilism al istoriei, dar că, privită ca pură organizare formală cu scopul în ea însăși, sfidează această mobilitate și se ridică deasupra ei. Estetica se despică astfel pentru noi într-o filozofie a artei și o fenomenologie a structurii ei, analizate deopotrivă aci. Psihologia creației și a receptării artistice întregesc analizele amintite, urmărind direcțiile principale stabilite din primul moment.

Credincios preceptului kantian, după care intuiția fără concept este oarbă, dar conceptul fără intuiție este gol, am căutat să sprijin fiecare din afirmațiile teoretice ale lucrării de față cu intuiții împrumutate mărturiilor artiștilor și cîmpului larg al artelor. Dar în timp ce redactam capitolele care socoteam că pot profita din mobilizarea acestui material, aveam impresia că ceva îmi scapă și că cercetarea mea ar trebui să se completeze prin expunerea problemelor legate de fiecare artă în parte. Este ceea ce cred că voi întreprinde în anii următori, pentru cazul poeziei.

În pragul unor teme noi, nu pot să nu evoc primul deceniu al activității mele la Facultatea de filozofie și litere din București și pe ascultătorii mei de atunci, care, prin interesul foarte călduros acordat expunerilor destinate mai tîrziu acestui volum, întăreau în mine dorința de a le dezvolta și desăvîrși. Fie ca aceste pagini

să regăsească pe ascultătorii cursurilor de estetică în anii 1924—1934, cărora îmi place să le adresez aci gîndurile prietenești ale bunei amintiri.

TUDOR VIANU

Februarie 1939

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A III-A

Ediția a III-a a Esteticii, *devenită necesară de mai mulți ani, apare abia astăzi. Cititorii vor regăsi opera în forma și cuprinsul ediției anterioare, căreia i s-a adăugat numai* Indicele de materii *al primei tipăriri, pus la curent cu noua paginație.*

T. V.

Martie 1945

PARTEA I

PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICII

1. FRUMOSUL NATURAL ŞI FRUMOSUL ARTISTIC

Definiţia esteticii va rezulta pentru cititorul acestor pagini, cu mai multă lumină şi într-un chip mai desăvîrşit, abia la sfîrşitul lor. Progresul treptat al cercetării pe care ne-o propunem va aduce, odată cu răspunsul feluritelor probleme, şi o delimitare mai strictă a domeniului căruia ele îi aparţin. Dar deşi, urmărind a cunoaşte graniţele domeniului estetic, trebuie să-l parcurgem în întregime, pentru a orienta cercetarea este nevoie să încercăm de pe acum o precizare a obiectului lui. Vom spune deci din capul locului că pentru punctul de vedere al acestor pagini estetica este ştiinţa *frumosului artistic*. Această precizare este cu atît mai importantă, cu cît aproape de-a lungul întregii dezvoltări a doctrinelor de estetică, obiectul ştiinţei noastre era întrevăzut deopotrivă în *frumosul artistic*, cît şi în *frumosul natural*. Cel din urmă nu părea a fi decît modelul mai frust şi mai imperfect al celui dintîi ; după cum acesta era considerat a fi replica mai desăvîrşită şi mai pură a celui din urmă. Chiar un estetician ca Hegel, care înţelegea să-şi menţină speculaţia sa în domeniul exclusiv al artei, nu putea să se împiedice de a recunoaşte anticipaţia ei în frumuseţea naturii. „Obiectul ştiinţei despre care tratăm, scrie el [1]*, este frumosul în artă. Frumosul în natură nu ocupă un loc decît ca primă formă a fru-

* Vd. notele la sfîrşitul volumului.

mosului... Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecțiunile realității."

Numeroase sînt însă motivele care ne fac a socoti că între frumusețea artei și a naturii există completă eterogenie. Mai întîi, frumosul natural pare a fi un element dat, pe cînd frumosul artistic este un produs, o operă. Fără îndoială că și frumusețea naturii presupune o conștiință umană care s-o valorifice, în lipsa căreia ea n-ar mai fi frumusețe, ci un oarecare obiect indiferent. Valorificarea se face însă, în cazul frumosului natural, asupra unor obiecte neatîrnate de om, pe cînd în cazul artei nu numai asupra unor lucruri dependente de el, în sensul că le-a produs, dar și în acela mai special că le-a produs tocmai în vederea acestei valorificări. Diferența între aceste două categorii de obiecte este atît de radicală, încît e cu neputință ca o procedare metodică să le atribuie aceleiași cercetări. Nici una dintre științele spiritului, istoria sau dreptul, logica sau morala, nu se ocupă de date naturale, chiar dacă ele ar fi capabile să fie valorificate, ci numai de produse ale activității omenești, cum sînt instituțiile și legile, știința și moravurile. Considerată ca o știință a spiritului, estetica nu poate cerceta decît frumosul artistic, care este o operă. Esteticianul rămîne incompetent cînd i se cere, după cum se întîmplă uneori, să precizeze care sînt normele unui exemplar al frumosului natural, cum este, de pildă, tipul cel mai frumos al speței omenești. Cînd problema se pune, biologistul are poate mai numeroase posibilități să răspundă. Propria lui competență se restrînge însă aci. În problemele esteticii, specialitatea sa rămîne inoperantă, întocmai ca a zoologului, care, studiind modul de viață al cîrtițelor și castorilor, nu poate aduce vreo lumină valabilă și cît privește sfera proprie de întrebări ale arhitecturii.

Deosebirea dintre frumosul natural și artistic apare deopotrivă de limpede cînd considerăm felul variat în care ele sînt evaluate. Cine privește un colț frumos al naturii leagă ideea unei valori de simpla lui aparență. Nu tot astfel acela care contemplă o creație de artă. Aci valoarea este asociată nu numai cu ceea ce apare, dar și cu cauza care a produs aparența. Prețuirea artei

este în același timp și a artistului căruia i se datorește. Încîntarea pe care o resimțim în fața unei opere artistice se întregește cu admirația pentru facultățile artistului și uneori cu iubire pentru sufletul lui. Cînd vom studia mai tîrziu componentele sentimentului estetic, vom vedea mai de aproape cîte din ele se adresează nu operei, ci creatorului. Cele spuse deocamdată sînt suficiente pentru a marca mai bine diferența dintre cele două specii ale frumosului.

În sfîrșit, frumosul natural e infinit, pe cînd frumosul artistic este limitat. Întreaga natură este frumoasă. [2] Orice fragment al ei participă la frumusețe. Un colț încîntător de natură nu se mărginește prin zone indiferente. Dincolo de ceea ce ne-a vrăjit o clipă, se deschid aspecte capabile să întrețină mai departe interesul pentru frumos. Frumusețea naturii în întregimea ei era pentru mistica unui Plotin sau Sf. Augustin dovada felului în care spiritul divin o pătrunde. Nu la fel stau lucrurile în ce privește arta. O operă de artă este un popas de frumusețe într-o lume urîtă sau indiferentă. Prin artă se introduce într-un punct al lumii o valoare care lipsește restului ei. Cine se apropie de o operă artistică are conștiința limpede că pătrunde într-o lume deosebită de aceea a percepției comune și a vieții practice. Caracterul etero-cosmic al oricărei creații de artă este absolut evident. [3] Funcțiunea pe care arta o îndeplinește rezultă dealtfel din această însușire a ei, prin care sufletul omenesc se întregește, exercitîndu-se într-un fel de activitate pe care restul lumii n-are prilejul s-o determine. Pentru a izbuti această izolare din lume, artistul organizează și unifică un anumit material, îi dă un cadru și, prin urmare, o limită. Dar și asupra acestor însușiri ale operelor de artă vom avea ocazia să revenim. Pentru moment este interesant să reținem numai această nouă deosebire între frumosul natural și artistic, care obligă estetica să-și asume studiul unuia singur dintre aceste obiecte atît de felurite.

Dacă acum analizăm felul interesului pe care îl deșteaptă în noi natura frumoasă, observăm că el se alimentează de obicei din izvoare extraestetice. Mai întîi din facultatea ei de a modifica într-un chip fericit senti-

mentul vitalității noastre. „Bucuria pe care ne-o pricinuiește trecerea de la întuneric la lumină, scrie odată Guyau, strălucirea cerului albastru, vivacitatea însăși a culorii, marchează, în același timp cu o sărbătoare a ochilor, o bunăstare totală a organismului. Planta care se veștejește în obscuritate și se îndreaptă către lumină, ca și cum ar vedea, deși n-are simțul vederii, încearcă poate ceva analog trecînd de la umbră la soare. Plăcerea estetică nu se reduce în cazul acesta la jocul unui organ particular. Poezia luminii provine din însăși necesitatea ei pentru viață și din arzătoarea stimulație pe care o exercită asupra întregului organism. Plăcerea pe care ne-o pricinuiește răsăritul soarelui este mai mult decît o satisfacție a ochiului. Salutăm prima rază de lumină cu ființa noastră întreagă."[4] Este de netăgăduit că dacă natura ne apare de atîtea ori frumoasă, împrejurarea nu se datorește unor motive estetice, ci puterii ei de a ne întări și înviora, virtuții ei de a modifica favorabil sentimentul cenesteziei noastre.

În cazul special al frumuseții naturale a omului, răsunetul ei în cenestezie are totdeauna un aspect deosebit. Putem găsi frumos pe un om, mai întîi din pricina vitalității lui, care stimulează pe a noastră. Încîntarea pe care prezența unui astfel de exemplar ne-o inspiră conține în sine ceva din încrederea și siguranța pe care o trezește în noi societatea cu orice ființă robustă și optimistă. Cînd un bărbat găsește frumoasă o femeie și o femeie pe un bărbat, în interesul care susține o astfel de evaluație se amestecă, fără îndoială, și o reprezentare sexuală.[5] „Frumusețea este făgăduința unei fericiri", scria odată Stendhal, generalizînd asupra cercului restrîns al acestor experiențe. Fără a merge pînă la problema metafizicii schopenhaueriene a instinctului, se pare totuși că oricine percepe în frumusețea celuilalt sex acordul posibil a două senzualități, fericirea prin asociație sexuală. În sfîrșit, cineva ne poate părea frumos și din pricina valorilor intelectuale sau morale indicate de fizionomia lui. Găsim frumos pe gînditorul a cărui frunte vastă, a cărui expresie liniștită și concentrată manifestă procesul înalt și intens al cugetării ; de asemeni, pe bărbatul sau femeia din ale căror trăsături ne vorbesc bună-

voința față de oameni, blîndețea și gingășia. Niciodată în aceste împrejurări nu recunoaștem frumusețea omului din pricina unor calități estetice.

Tot astfel, dacă luăm în considerare frumusețea peisajului, observăm că această apreciere este determinată în noi de motive care nu au în ele nimic estetic. Natura ca peisaj ne apare frumoasă mai întîi ca un loc al păcii netulburate, în care parcă ne eliberăm din constrîngerile și ostenelile civilizației. Jean-Jacques Rousseau a indicat bine acest motiv, evocînd clipele de fericire calmă trăite în timpul recluziunii sale voluntare în insula Saint-Pierre : „Smulgîndu-mă dintr-o lungă și dulce reverie și văzîndu-mă înconjurat de verdeață, de flori și de păsări, lăsînd privirile să-mi rătăcească departe pe romanticele maluri care mărginesc vasta întindere de apă clară și cristalină, asimilam aceste obiecte demne de a fi iubite cu închipuirile mele. Apropiindu-mă astfel treptat de mine însumi și de ce mă străjuia, nu mai puteam d'stinge între realitate și închipuire, atît de mult totul contribuia să facă fermecătoare existența reculeasă și solitară pe care o duceam în aceste locuri frumoase."[6] Pacea naturii, un element capital în frumusețea ei, este, așadar, în realitate aceea pe care sufletul omenesc o cîștigă asupra neliniștitei vieți a societății. Dar farmecul pe care îl degustăm în astfel de clipe și care ne îndeamnă să declarăm natura frumoasă nu cuprinde în sine nimic estetic.

Alteori natura ne pare frumoasă tocmai din pricina exuberanței ei. Cînd privim panorama unui vast peisaj și luăm cunoștință de mulțimea neistovită a formelor pe care natura le scoate din sînul ei, simțim ca un izbitor contrast fărîma de vitalitate pe care o cuprindem în noi. Dar acea slabă scăpărare a vitalității noastre se aprinde mai tare în fața spectacolului exuberanței naturii, pînă la punctul în care propria individualitate mărginită pare a îmbrățișa viața întregii naturi. „Zgomotele satului urcă pînă la fereastra mea deschisă, notează odată Amiel în jurnalul lui intim, lătrături îndepărtate, glasuri de femei la fîntînă, cîntece de păsări în livezile din vale ; covorul verde al cîmpiei se brăzdează cu

umbrele trecătoare pe care le plimbă norii. Întreg peisajul este străbătut de un fel de dulceață plină de nuanțe și de o grație caldă, și iată că încep a încerca nu știu ce bunăstare, bucuria contemplației, aceea în care sufletul nostru, ieșind din limitele lui, devine sufletul unei regiuni, al unui peisaj." [7] Sentimentul panteist al naturii a devenit varietatea lui cea mai frecventă de cînd romanticii l-au cîntat mai întîi. Dar contopirea mistică cu viața totului este o reacțiune religioasă a conștiinței și nu una estetică.

Există apoi și o altă atitudine religioasă în fața naturii, care ne determină s-o proclamăm frumoasă. Natura este resimțită în cazul acesta ca opera infinitei puteri binefăcătoare a divinității, ca reflexul splendorii divine. „Am observat totdeauna, povestește Chateaubriand, că în timp ce privești marile scene ale naturii, Ființa necunoscută se manifestă în inima omului. Într-o seară adînc liniștită, ne găseam în frumoasele mări care scaldă țărmurile Virginiei. Toate pînzele erau îndoite și mă aflam pe punte cînd auzii clopotul care chema echipajul la rugăciune : mă grăbii să mă duc și eu pentru a-mi uni rugăciunea cu a tovarășilor de călătorie. Ofițerii se găseau la pupă împreună cu călătorii ; preotul, ținînd o carte în mînă, stătea în fața lor ; marinarii erau răspîndiți pe bord : cu toții eram în picioare, privind spre prora corăbiei, îndreptată către apus. Globul soarelui, gata să se cufunde în unde, apărea printre frînghiile navei în mijlocul unor spații nelimitate. S-ar fi spus că astrul răspînditor de raze își schimbă în fiecare clipă orizontul, odată cu legănările pupei. Cîțiva nori erau aruncați fără ordine la răsărit, unde luna se ridica încet. Restul cerului era curat ; numai la nord, întocmind un triunghi cu soarele și luna, o trombă, strălucind cu toate culorile prismei, se ridica din mare ca un stîlp de cristal sprijinind bolta cerului. Ar fi fost demn de plîns acela care în fața unui astfel de spectacol n-ar fi recunoscut frumusețea divinității." [8] Mărturia este cum nu se poate mai limpede. Frumusețea unui peisaj, ca acela descris de Chateaubriand, provine, fără îndoială, din reprezentarea religioasă cu care el se asociază.

Cînd, către sfîrșitul veacului al XVIII-lea, sensibilitatea europeană s-a îmbogățit cu așa-numitul „sentiment al naturii", sporind regiunile frumuseții în lume, deși nu ale frumuseții propriu-zis estetice, lucrul s-a petrecut sub presiunea unui „complex de inferioritate", al unei conștiințe deficitare, care de atunci n-a mai părăsit pe omul modern niciodată. Despărțit de natură prin artificialitatea civilizației și prin complexitatea în creștere a unei vieți care îi pune probleme din ce în ce mai ostenitoare, omul modern a resimțit situația nu numai ca un neajuns, dar ca o vină. Aspirația lui ispășitoare s-a îndreptat atunci către natura naivă, dinaintea oricărei munci a culturii, pe care o înzestra cu o valoare morală, în care trebuie să recunoaștem și temeiul încîntării cu care ea a fost de atîtea ori considerată. Într-un tratat celebru, Schiller a denumit *sentimental* acest interes pentru natură în operele poeților moderni. [9] Numeroase pot fi valorile morale recunoscute naturii. Iată în această privință o frumoasă pagină din Barrès, în care adînca înrădăcinare a unui copac, vigoarea și unitatea lui sînt resimțite cu o nostalgie determinată desigur de fărămițarea, fragilitatea și dezrădăcinarea care compun destinul unui om modern : „Cît de mult iubesc acest copac ! Privește țesătura deasă a trunchiului său, nodurile sale puternice. Nu ostenesc să-l admir și să-l înțeleg... Îi simți oare biografia ? Eu o disting deopotrivă în viguroasa lui totalitate și în fiecare din amănuntele care decurg din ea. Acest copac este imaginea expresivă a unei frumoase existențe. El nu cunoaște nemișcarea. Tînăra lui forță creatoare i-a hotărît de la început destinul și nu contenește nici o zi să-l însuflețească. Dar este oare aceasta propria lui forță ? Desigur că nu, ea este eterna unitate, veșnica enigmă care se manifestă în orice formă. Sub pămînt, în dulce umiditate, în întunericul nopții subterane, sămînța a devenit demnă de lumină. Și lumina a îngăduit atunci ca gingașa mlădiță să se dezvolte și să se întărească treptat. N-a fost nevoie ca un învățător dinafară să intervină. Platanul își etaja membrele cu voioșie, își proiecta ramurile, își așeza frunzele din an în an mai desăvîrșit. Privește ce curată este sănătatea lui !" [10] O reprezentare

morală, conştiinţa forţei sigure şi calme care lucrează în orice creatură naturală, vine aci să determine preţuirea naturii, care poate fi declarată frumoasă şi pentru acest motiv.

Am putea desigur să înmulţim exemplele noastre, dar ceea ce ar rezulta pînă la urmă ar rămîne acelaşi lucru : natura este îndeobşte resimţită frumoasă din motive care n-au în ele nimic estetic, din pricina puterii ei de a ne odihni şi întări organic, din pricina liniştii pe care o opune zbuciumului societăţii şi civilizaţiei, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-l trezească sau din acela al valorilor morale pe care sîntem înclinaţi să i le atribuim. Dacă totuşi, uneori, frumuseţea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decît prin faptul că o asimilăm cu arta. Chiar răsfrîngerea naturii ca opera divinităţii, orientînd sentimentul nostru nu numai către înfăţişările ei, dar şi către creatorul lor, conţine în sine ceva estetic. Alteori natura aminteşte arta, pentru că o privim cu ochi formaţi în şcoala picturii şi capabili să distingă în ea valori plastice care altfel ar fi rămas nerelevate. [11] S-a observat astfel cu multă dreptate că, dacă veacul al XVIII-lea a cunoscut în literatura şi filozofia lui un interes atît de viu pentru natură, pentru formele ei sublime sau idilice, lucrul a rezultat desigur din pricina faptului că, încă cu o sută de ani mai înainte, pictura flamandă şi olandeză făcuse din astfel de peisaje subiectele pînzelor ei. S-ar putea urmări dealtfel evoluţia preferinţei pentru un tip sau altul de peisaj în acord cu modelele plastice contemporane. Oare oamenii veacului al XVII-lea nu descopereau că natura este frumoasă atunci cînd ea amintea picturile lui Poussin ? În tot cazul, despre felul cum impresionismul a putut influenţa viziunea modernă a naturii, avem un spiritual document în vorba lui Oscar Wilde, care observă într-o zi cu prefăcută ingenuitate : „Am observat că de la un timp natura a început să semene cu pînzele d-lui Whistler“. Artiştii, în primul rînd, sînt conştienţi de a fi, în chipul lor de a răsfrînge natura, dependenţi de particularităţile propriului lor ochi artistic. „Proiectăm necontenit, spunea odată scriitorul francez André Chaumeix, spiritul nostru asupra lumii necunoscute a lucrurilor şi fiinţelor ce ne înconjoară ; sîntem, de fapt, poeţii universului. Legenda povesteşte că pictorul Corot, pe cînd era bătrîn şi se plimba la ţară cu un prieten, fiind întrebat ce crede despre spectacolul măreţ care li se întindea în faţa ochilor, găsi acest răspuns : «Nu mă întreba nimic despre natură. Pretutindeni văd numai pînze de Corot.»“ [12] Uneori frumuseţea naturii trezeşte o reminiscenţă artistică precisă, aşa, de pildă, lui Barrès călătorind pe lacul Maggiore : „Pe lacul Maggiore, scrie el, cerul pare mai înalt şi orizontul mai puţin închis decît pe Como. Munţii sînt atît de frumoşi, prin curbele lor nesfîrşit de zvelte şi mîndre şi prin uşurinţa lor de frumuseţi născînde, încît nu le pot găsi o analogie decît în tînărul corp al femeilor din pînzele lui Correggio sau în sentimentele de curăţenie virilă ale adolescenţilor din dialogurile lui Platon.“ [13] Este probabil că dacă natura poate inspira un sentiment estetic, în care să nu se amestece nici unul din interesele deosebite pe care le-am amintit mai sus şi care intră în compunerea aşa-numitului „sentiment al naturii“, lucrul se datoreşte asimilării ei mai mult sau mai puţin conştiente cu arta. Un motiv mai mult pentru care estetica trebuie să se limiteze la studiul frumuseţii artistice.

2. PROBLEMELE ESTETICII

Precizînd că obiectul esteticii este frumosul artistic, am întrebuințat un termen general, care ascunde o multiplicitate de probleme, despre natura cărora trebuie acum să ne lămurim. Frumosul artistic este, în primul rînd, una din valorile culturii omenești, alături de valoarea economică și teoretică, politică, morală și religioasă. Printre cele dintîi preocupări ale unui sistem de estetică stă și definiția valorii estetice, în sine însăși și în raport cu celelalte valori cu care se întrunește în unitatea culturii. Aceasta va fi chestiunea în fața căreia ne vom opri, îndată ce vom fi încercat răspunsul feluritelor întrebări relative la obiectul și metoda științei noastre.

Dar valoarea estetică se întrupează într-un anumit bun tangibil, care este opera de artă și care poate fi descris în însușirile particulare ale structurii lui. Ce este opera de artă, care sînt momentele care o realizează este a doua întrebare pe care va trebui s-o considerăm. Opera de artă este apoi produsul unei anumite activități creatoare și produce la rîndul ei o serie de reacții subiective în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Creația artistică și sentimentele puse în mișcare de artă sînt, așadar, alte două probleme esențiale într-o cercetare ca aceea întreprinsă în paginile de față. Din împătritul trunchi al acestor probleme se va ramifica multiplicitatea considerațiilor care întocmesc laolaltă sistemul esteticii.

Diferențierea dintre opera de artă, creația și sentimentele artistice n-a fost însă totdeauna primită de simțul comun și de teoriile esteticienilor. Opera de artă nu este oare, în adevăr, oglinda sufletului artistului ? Nu se cristalizează oare în ea procesele sufletești care s-au dezvoltat în artist în timpul creației ? N-auzim de atîtea ori cerîndu-se artistului *sinceritate*, adică acea însușire care să facă opera transparentă și revelatoare pentru stările sufletești care au precedat-o și pe care ea are menirea să le exprime ? Din toate aceste motive, deosebirea dintre problema artei și a creației pare simțului comun destul de precară. Chiar un estetician cum este B. Croce socotește că nimic nu se lămurește în conștiința artistului care să nu treacă în opera sa. În terminologia proprie sistemului său, constatarea aceasta devine formula identității dintre *intuiție* și *expresie*.

De asemeni, dacă opera de artă e oglinda creatorului, ea se oglindește la rîndul ei în sufletul aceluia care o contemplă. Fără îndoială că această nouă răsfrîngere se poate uneori tulbura. Dar este suficient de a îndepărta cauzele tulburării, pentru ca modelul artistic să trăiască o a doua existență desăvîrșită în conștiința aceluia care s-a apropiat de ea. În această privință poate fi amintită o părere românească. Astfel, pentru M. Dragomirescu, opera de artă închipuiește un adevărat *prototip*, deopotrivă cu acelea despre care vorbea Platon și pe care inteligența critică îl poate restabili în integritatea sa, corectînd felul lui particular de a se răsfrînge în felurite conștiințe individuale. [1]

În sfîrșit, nici diferențierea dintre contemplație și creație nu poate fi mai legitimă. A te bucura de o operă de artă nu înseamnă oare a participa la viața spiritului superior care a produs-o ? „Nu este totul iluzie în mîndra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseții, scrie odată Gabriel Séailles, în orgoliul naiv al acelora care cu atîta ușurință se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor ; ei se confundă, se identifică cu el ; spiritul lor se constru-

iește din aceleași idei ; ei devin pentru un moment ceea ce artistul a devenit în cele mai bune ore ale sale ; simt că se depășesc și se contemplă fermecați sub aceste trăsături eroice."[2] Iar B. Croce, după ce a preconizat identitatea intuiției cu expresia, crede că poate stabili și identitatea *geniului* cu *gustul*. „Pentru a judeca pe Dante, scrie el, trebuie să ne ridicăm la înălțimea lui. Din punct de vedere empiric este limpede că noi nu sîntem Dante, și Dante nu este vreunul din noi ; dar, în acest moment al contemplației și judecății, spiritul nostru este unul cu al lui, amîndouă întocmind aceeași realitate. În această identitate stă posibilitatea ca micile noastre suflete să răsune împreună cu cele mari și să se ridice laolaltă cu ele în universalitatea spiritului."[3]

Dacă însă artistul se oglindește în opera de artă și în sufletul contemplatorului său, dacă acesta poate răsfrînge fără nici o alterație opera, nu cumva atunci diferențierea acestor felurite momente constituie ceva cu totul inutil ? Nu cumva atunci estetica poate să se ocupe de unul singur din aceste momente, selectînd în acord cu un anumit punct de vedere pe acela care pare mai caracteristic ? Răspunsul afirmativ al acestei întrebări a fost adeseori acceptat. Estetica idealistă a fost, în cele mai multe din momentele ei, o estetică a operei de artă, o *filozofie a artei*. În sistemul lui Hegel, problema artistului și a contemplației nu joacă nici un rol. Cînd directiva studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, emoția artistică a devenit, de fapt, singurul obiect al cercetării. Artistul și structura operei de artă sînt pe deplin trecute cu vederea în opera estetică a unui K. Groos. Mai tîrziu s-a crezut, dimpotrivă, că adevăratele ei lumini trebuie să le aștepte estetica de la studiul artistului, și, sub numele de *estetică productivă*, s-a inițiat un nou curent, printre ale cărui manifestări trebuie trecut și caracteristicul *Sistem de estetică* al lui E. Meumann. Față de aceste orientări felurite, scrierea de față socotește că o expunere integrală și ordonată a materiei estetice reclamă stricta diferențiere dintre artist, operă și contemplație, fiecare din acestea prezentînd particularități care fac imposibilă identificarea lor.

Căci, mai întîi, este adevărat că opera oglindește pe artist și conține în sine creația ? Cine crede așa, uită, fără îndoială, că opera este un produs static, punctul final al unei evoluții, pe cînd artistul este chiar cîmpul acestei evoluții, o realitate dinamică. Artistul nu indică o realitate statică, deopotrivă cu opera, ci o seamă de acte sufletești care constituiesc creația. Dar după cum o verigă nu poate reconstitui lanțul și nici o pauză mișcarea, este cu neputință a reface creația artistului din operă. Creația, în artist, cuprinde o seamă de elemente care rămîn în afară de operă. Ea pune în joc o mulțime de acte sufletești a căror urmă nu se mai poate recunoaște în opera terminată, după cum nici toate undele unui rîu nu se pot ghici din forma țărmurilor lui. Cine vrea să cunoască procesul care s-a desfășurat în artist trebuie să-l constituie într-un obiect separat al cercetării, apropiindu-se apoi de el cu metode speciale și adecvate.

Am văzut că acei care postulează identitatea artistului cu opera o fac și din pricina *sincerității* pe care ei o atribuie tuturor creatorilor de seamă. Constatarea se împerechează aci cu o prescripție, alcătuind unul din punctele cele mai problematice ale esteticii. Se susține anume că artiștii sînt și trebuie să fie sinceri : o împrejurare care legitimează credința că sufletul artistului poate fi intuit din opera lui. Dar cine reacționează astfel își face despre creația artistului o idee cu totul unilaterală. Faptul și norma sincerității presupun că artistul își orientează expresia lui numai în vederea transcrierii propriilor lui stări sufletești. Sinceritatea nu este altceva decît acordul expresiei ca fapt material cu reprezentările, sentimentele și actele intelectuale care au precedat-o. Dar expresia nu țintește numai să comunice pe artist, dar, în același timp, să-l comunice pentru restul oamenilor. Expresia are o dublă intenționalitate. Expresia este în aceeași măsură *activă* și *reflexivă*. Astfel, întru cît artistul se exprimă pe sine, el se cuvine a fi sincer ; întru cît el se exprimă pe sine pentru alții, simpla sinceritate nu mai este suficientă. Cine dorește să-și facă gîndul său înțeles și sentimentul său comuni-

cabil, trebuie să-l traducă în sistemul de semne al tuturor oamenilor cărora li se adresează și, prin urmare, să renunțe la o parte din caracterul strict personal al gîndurilor și sentimentelor sale, întocmind din acestea o expresie generală și numai astfel transmisibilă. Prin expresie, evenimentele intime ale artistului se obiectivează ; ele se desfac pînă la un punct din legătura care le unește cu individualitatea conștiinței, devenind realități sociale, interumane.

Este evident că, în această dialectică specială a expresiei, artistul trebuie să dea dovadă de un tact ale cărui amănunte sînt greu de stabilit și mai ales de prescris. Sînt artiști atît de stăpîniți de preocuparea de a se exprima pe ei înșiși, încît nesocotesc cu desăvîrșire preocuparea de a se exprima pentru alții. Creațiile acestora fac parte din categoria operelor obscure. Un exemplu în această privință este ciudata operă a englezului James Joyce, *Ulysse,* în care poetul, asumîndu-și sarcina aproape imposibilă de a nota tot ce s-a putut desfășura într-un timp de douăzeci și patru de ore în conștiința eroului său, sub a cărui mască autorul se ascunde desigur pe sine, fără să elimine și să aleagă nimic, fără să gradeze și să ierarhizeze acest material și, prin urmare, fără să-l toarne într-un tipar obiectiv și comunicabil, n-a putut ajunge decît la o expunere de o densitate și prolixitate în care orice pătrundere devine cu neputință. Sînt însă artiști care citesc mai limpede în ei și înțeleg imposibilitatea de a comunica întregul tumult al gîndurilor și sentimentelor care îi stăpînesc, atîta vreme cît n-au găsit mijlocul obiectiv de a se împărtăși. „Sînt locuri, scria odată Flaubert în timp ce compunea un «mister» rămas neterminat, unde mă opresc subit. Am încercat un sentiment penibil de curînd... găsindu-mă deodată în față cu infinitul, neștiind cum să exprim tot ce-mi răvășea sufletul.“ [4] Cînd însă, dimpotrivă, artistul este prea mult stăpînit de preocuparea de a se exprima pentru alții și prea puțin de aceea de a se exprima pe sine, o altă primejdie amenință opera sa, primejdia facilității și a convenționalității. O operă de artă desăvîrșită nu apare decît atunci cînd artistul se pricepe să ajungă la expresia propriei lui originalități, într-un fel care o face cît mai larg comunicabilă.

Dacă este însă așa, devine limpede că opera nu e numai strigătul sincer al unui suflet, dar și produsul unei dibăcii care știe să cîștige pentru sine atenția și înțelegerea oamenilor. Opera nu este un document exclusiv al sincerității artistului. Cine crede că poate intui pe artist în operă, ca printr-un mediu transparent, se înșală. Opera nu numai manifestă, dar, într-o anumită măsură, îl și ascunde pe artist. Artistul nu este numai sincer, dar și disimulat. Din toate aceste constatări rezultă însă concluzia după care identificarea operei cu artistul fiind imposibilă, se impune diferențierea lor metodică și studiul lor separat.

În același fel trebuie să respingem identificarea operei și a contemplației. Putem oare admite existența operei ca un prototip, la cunoștința căruia inteligența se poate ridica, depășind răsfrîngerea ei individuală ? Este oare opera o entitate mistică ? Este oare contemplația o simplă intuiție intelectuală ? Aceste ipoteze trebuiesc îndepărtate dacă dorim să ne menținem în cadrul unei estetici înțeleasă ca o știință în care nimic să nu fie primit mai înainte de a fi fost controlat în experiență. Experiența nu ne arată însă decît o seamă de procese intelectuale și afective care încep să se dezvolte din momentul în care o conștiință intră în atingere cu o operă. Opera rămîne într-aceasta un punct fix, o întocmire imobilă în jurul căreia se mișcă necontenit valurile vieții conștiente. Și în împrejurarea aceasta trebuie deci să distingem între o realitate statică și una dinamică, cercetîndu-le în mod separat. Putem, fără îndoială, studia structura operei de artă, considerată prin ipoteză mai înainte de răsfrîngerea ei în conștiință. Dar cele stabilite cu acest prilej nu permit vreo încheiere cît privește seria de acte și stări sufletești care se succed, alcătuind laolaltă procesul receptării operei.

Dacă totuși s-a putut postula identitatea operei cu contemplația, lucrul se datorește noțiunii cu totul incomplete pe care ne-o facem despre contemplație. Cine admite acest postulat, înțelege contemplația ca pe o

simplă stare momentană în care se revelă * conştiinţei opera ca întreg. Vom avea mai tîrziu prilejul să aducem modificări esenţiale acestei noţiuni, arătînd cîte alte sentimente se adaugă primei iluminări a operei în noi. Pentru noi, contemplaţia nu este numai rodul unei clipe, o revelaţie instantanee, ci şi un proces în desfăşurare. Ideea contemplaţiei momentane îşi are originea ei în estetica mistică. „Frumuseţea, spune Plotin, este o calitate care devine sensibilă de la prima impresie.“ [5] Dar şi aci trebuie să îndepărtăm prenoţiunile din izvor mistic, pentru a nu reţine decît ceea ce se verifică în experienţă. Dar experienţa nu ne arată numai această suspendare a conştiinţei, această imobilizare a ei într-un moment revelator, ci şi acte şi stări care îi succed şi se întrepătrund necontenit. Fenomenele acestea se cuvin a fi studiate pe seama lor.

În sfîrşit, tot atît de imposibilă ni se pare a fi identificarea creaţiei şi a contemplaţiei. Fără îndoială că în timp ce se desfăşoară procesul de receptare a operei, intenţia creatorului, concepţia propriei lui opere, se luminează treptat şi în conştiinţa contemplatorului. Dar pe lîngă această împrejurare, care apropie pe acesta din urmă de artist, cîte alte deosebiri îi despart ! Pe cînd procesul creaţiei este *analitic*, procesul contemplaţiei este *sintetic*. Anticipînd asupra unor lucruri pe care urmează a le expune mai pe larg, putem spune de pe acum că artistul porneşte de la viziunea mai mult sau mai puţin şovăitoare şi confuză a operei ca întreg. „Pot vedea întreaga bucată muzicală, spunea Mozart, cu o singură privire a ochiului meu spiritual, aşa cum aş vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. N-aud atunci opera ca o succesiune — aceasta va veni mai tîrziu — ci o aud oarecum întreagă şi în acelaşi timp.“ [6] În această schemă generală artistul găseşte, graţie muncii sale de invenţie, o seamă de detalii particulare pe care caută să le adapteze întregului, aşa încît convergenţa acestora să realizeze viziunea întrezărită de la început. Dar artistul nu poate obţine această adaptare a detaliilor

* În ediţia a III-a : relevă. Corectat după ediţiile anterioare (n. ed.).

la întreg decît printr-o lucrare de analiză a viziunii sale iniţiale. În ce-l priveşte, contemplatorul ajunge şi el la o intuiţie de totalitate a operei, la o viziune integrală a ei, dar aceasta numai după ce a însumat treptat în conştiinţa lui feluritele detalii din care opera este făcută. Dezvoltarea procesului contemplaţiei are, aşadar, un caracter sintetic. Astfel de deosebiri între creaţie şi contemplaţie, indicate deocamdată sumar, dovedesc eroarea acelora care le identifică şi fac necesară diferenţierea şi cercetarea lor deosebită.

3. IZVOARELE ŞI METODELE ESTETICII

Cele patru probleme ale esteticii reclamă pentru a fi soluţionate utilizarea unui material propriu şi a unor metode adecvate. În ce fel circumscriem materialul pe care urmează să-l analizăm şi din ce puncte de vedere îl vom considera sînt întrebări care trebuiesc lămurite din capul locului. Preocuparea de a stabili graniţele între care se vor mişca observaţiile esteticii este, cu toate acestea, destul de recentă în estetică. Înainte de mijlocul veacului al XVIII-lea, estetica părea a nu cunoaşte decît un singur tip de artă, o singură regiune a dezvoltării ei istorice, pe care o aborda din singurul punct de vedere normativ. Care sînt normele frumuseţii clasice, canoanele artei greco-romane, alcătuia întrebarea capitală pe care şi-o punea gîndirea estetică mai veche. Tot ce se opunea acestor norme se cuvenea a fi nu numai dezaprobat, dar nesocotit. Stilul gotic, de pildă, este penpentru un La Bruyère *(Les Caractères, Oeuvres,* I, 1867, p. 113) un simplu produs al barbariei. Filozofia clasică a artei nu-i acordă nici un loc şi nici o atenţie, după cum trece cu vederea creaţia artistică a tuturor popoarelor aparţinînd altor tipuri de inspiraţie şi altor cercuri de cultură.

Pe la mijlocul veacului al XVIII-lea se pot însă distinge semnele unei extinderi a materialului de reflecţie pe care îl manevra estetica mai veche. Contribuţia engleză a fost în acest sens hotărîtoare. „Gustul englez, scrie W. Folkierski, un autor care a consacrat o erudită lucrare trecerii dintre clasicism şi romantism, a fost totdeauna mai puţin exclusiv decît cel francez : el admitea un material estetic mai larg, după cum se poate dovedi după însăşi popularitatea lui Shakespeare şi Milton." [1] Un Gerard *(An Essay on Taste,* 1759) şi un Burke *(Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful,* 1756) sînt printre cei dintîi să constate că plăcerea estetică poate fi trezită şi de obiecte care nu satisfac condiţiile frumuseţii clasice. Înfăţişările sublime ale naturii şi artei compun cu frumuseţea de tip clasic o dualitate în faţa căreia estetica se va opri necontenit de aci înainte. Folosind exemplul englez al dramei shakespeariene, încearcă Lessing să zguduie regalitatea clasicismului francez în teatru. Cînd totuşi, prin poezia unui Goethe, vechea suveranitate a clasicismului pare a fi restaurată, Schiller o pune din nou în discuţie, reclamînd drepturile unei inspiraţii moderne autonome. „Poetul modern n-are oare dreptul, se întreabă odată Schiller, să se instaleze şi desăvîrşească într-un domeniu propriu, mai bine decît să se lase depăşit de vechii greci într-unul străin, care prin lumea, limba şi cultura lui i se opune de-a pururi ?" [2] Din această nevoie de a legitima producţia modernă în faţa celei vechi apare tratatul lui Schiller despre poezia naivă şi sentimentală, cea dintîi lucrare consacrată comparaţiei sistematice dintre inspiraţia veche şi modernă şi prima încercare de tipologie estetică. Iniţiativa lui Schiller n-a rămas fără continuatori şi astfel Hegel izbuteşte la rîndul lui să anexeze, cu arta vechilor popoare orientale, un nou domeniu al esteticii. Odată cu marele sistem al lui Hegel, pare un bun cîştigat adevărul că estetica trebuie să-şi caute materialul ei în întreaga istorie a artelor. Dar, împreună cu această extindere a cîmpului de observaţie al esteticii, au trebuit să se transforme şi metodele cercetării mai vechi. Relativizarea idealului estetic, prin scoaterea în evidenţă a chipului în care feluritele lui forme se succed în decursul evoluţiei istorice a artei, a atras după sine atenuarea preocupării de a *normaliza,* în avantajul aceleia de a *cunoaşte* şi *explica* aceste forme felurite ale artei. Cîtă vreme estetica nu cunoştea decît

un singur tip de artă, era firesc ca singura întrebare în legătură cu el să fie aceea despre normele care îl conduc în chip exclusiv. Numai cînd multiplicitatea formelor artistice s-a impus ca un fapt incontestabil cercetării, comparaţia dintre ele şi punerea lor în relaţie cu condiţiile răspunzătoare de această varietate a făcut necesară, alături de vechea normalizare, preocuparea mai nouă de a descrie şi explica. Îmbogăţirea metodologică a esteticii moderne este astfel pentru noi un fapt în strînsă dependenţă cu zguduirea suveranităţii absolute a esteticii clasice încă de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea.

Îndepărtarea limitelor care vor cuprinde de aci înainte cîmpul de observaţie al esteticii n-o vor transforma totuşi pe aceasta într-o istorie a artelor. Istoria artelor nu va procura esteticii decît un simplu material. Mai exact spus, acelaşi material va fi prelucrat în două moduri felurite, după cum va fi întrebuinţat de istoria artelor sau de estetică. Întocmai ca orice ştiinţă istorică, cea dintîi dintre aceste discipline năzuieşte să stabilească *serii istorice* între operele şi artiştii de care se ocupă, să surprindă adică, în legătură cu un număr anumit de fenomene din această categorie, *unitatea procesului lor de desfăşurare în timp.* Aceste „serii istorice" capătă în istoria artelor numele special de *epoci artistice, curente* sau *şcoli.* Acelaşi material va fi însă altfel întrebuinţat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele şi artiştii nu vor fi consideraţi de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apărut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unităţi sistematice, în *tipuri* estetice permanente. Deosebirea între istoria artelor şi estetică ar rămîne desăvîrşit de limpede dacă ele, întrebuinţînd adeseori aceeaşi terminologie, n-ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceştia le desemnează. Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privinţă termenul de *clasicism,* care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor şi artiştilor care a apărut, de fapt, de mai multe ori în decursul istoriei. Relaţia dintre istoria artelor şi estetică pare în felul acesta destul de curioasă. Istoria artelor *oferă* esteticii un material, deşi ea însăşi *nu este* un simplu material, ca una care presupune la rîndul ei o anumită elaborare. Acelaşi material este introdus de estetică şi de istoria artelor în constelaţii deosebite. Dar acest material estetica nu-l poate afla decît tot în istoria artelor, de unde îl extrage, desfăcîndu-l din legăturile speciale în care aceasta îl prezintă şi sistematizîndu-l în modul ei propriu.

*

Este evident că anexarea întregului domeniu al istoriei artelor în cîmpul de observaţie al esteticii nu se face numai pentru a stabili tipuri, adică structuri permanente ale operelor de artă. Odată aceste tipuri estetice precizate, urmează *comparaţia* operelor. Metoda tipologică descriptivă se însoţeşte astfel cu metoda comparativă în studiul operelor de artă. Dar comparaţia urmăreşte în estetică un obiectiv îndoit. Putem uneori compara mai multe tipuri estetice, pentru ca în varietatea lor să surprindem motivul lor comun, permanenta raţiune de a fi a artei. Iată în această privinţă exemplul procedării unui estetician ca W. Worringer. Pentru Worringer, estetica simpatiei, cu multă trecere încă în momentul în care cartea sa apare[3], nu se potriveşte decît artei omului clasic, artei greco-romane şi a civilizaţiei moderne occidentale. Simpatia estetică nu pare a fi, în adevăr, solicitată decît de înfăţişarea artistică a formelor organice. Simpatia nu e posibilă decît cu o anumită expresie a vieţii. Pornind de la această constatare doreşte Worringer o lărgire a cîmpului estetic de observaţie şi asupra produselor artei orientale şi primitive, care nu înfăţişează forme organice şi vii, ci mai totdeauna forme abstracte şi moarte. Mulţumită acestei extinderi a observaţiilor sale izbuteşte Worringer să stabilească două tipuri de artă : tipul *simpatetic* şi tipul *abstract.* Comparînd aceste tipuri între ele, ajunge Worringer mai departe să găsească motivul lor comun. Dacă omul clasic, spune el, s-a simţit înclinat să înfăţişeze formele naturii organice, lucrul se datoreşte încrederii pe care

el o concepe într-o natură care nu-l amenință, în care nu se simte străin, desigur pentru că inteligența sa a izbutit să și-o supună. Dacă însă primitivul și orientalul prezintă în arta lor forme inorganice și abstracte, împrejurarea decurge din faptul că numai prin acestea ei reușesc să se înalțe peste mobilitatea și tumultul înspăimîntător al fenomenelor, pe care inteligența lor n-a ajuns sau a renunțat să le domine. În amîndouă cazurile însă, arta oferă aceeași satisfacție aspirației sufletești a omului către fericire, prin natură sau prin evadare din ea. Rațiunea permanentă de a fi a artei stă în împlinirea acestei nevoi. „Valoarea unei opere de artă, scrie Worringer, ceea ce numim frumusețea ei, stă în mod general în valorile ei de fericire.“ [4]

Dar comparația feluritelor tipuri de artă poate conduce nu numai către găsirea motivului lor comun, dar și la aceea a condițiilor răspunzătoare de această varietate. În cazul acesta se pot determina anumite corelații între tipurile artei și unii factori extraestetici. Chiar în exemplul analizat mai sus s-au putut stabili astfel de corelații care unesc tipurile artei cu sentimentul metafizic de viață care inspiră feluritele culturi. Dar cum sub categoria acelorași tipuri estetice intră fenomene artistice foarte variate prin timpul și spațiul lor, opere și artiști aparținînd unor epoci și civilizații foarte felurite, corelația acestora cu unii factori extraestetici constituie adevăratele legi care domină desfășurarea vieții artistice a omenirii. Încercări de a găsi astfel de legi sînt numeroase în estetica modernă. Vom aminti printre acestea pe a lui Herbert Kühn, din punctul de vedere al materialismului istoric, care, admițînd un tip *senzorial* și unul *imaginativ* de artă, le pune respectiv în legătură cu economia vînătorească și cu economia agrară. Vînătorul nomad al paleoliticului ca și boșimanul modern, așa cum ei sînt orientați către pîndă, lipsiți de griji într-o lume care îi hrănește cu ușurință, fixați oarecum în momentaneitate, vor transcrie simplele lor senzații fugitive. Din această stare de spirit va reieși acea artă de rapide schițe naturaliste, cum sînt siluetele de animale găsite pe pereții grotelor din paleolitic. Odată însă cu primele așezări agrariene ale neoliticului, ale negrilor

africani sau ale indienilor din America și cu transformările care decurg de aci în mentalitatea omului, devenit deodată dependent de puterile necunoscute ale germinării și, ca atare, mistic, arta lor ia o formă imaginativă. Omul nu mai figurează ce vede ci ceea ce își închipuie, toate reprezentările magiei, ale cultului morților etc. Aceste corelații se verifică ori de cîte ori societățile își modifică genul lor de producție economică, ori de cîte ori ele trec la înrădăcinarea sistemului agrar către dezrădăcinarea unui gen de producție care presupune nomadismul. „Nu este o întîmplare, scrie Kühn, că evoluția stilului de la forma imaginativă a goticului către forma senzorială și plină de viață a Renașterii coincide cu o evoluție a economiei de la legăturile sistemului feudal către libertatea comerțului.“ [5] Comerțul este pentru Kühn o formă a nomadismului. Și ori de cîte ori aceasta colorează economia unei epoci, se poate stabili și o deplasare în favoarea tipului senzorial de artă. Comparația între feluritele tipuri artistice conduce în felul acesta la precizarea legilor care guvernează desfășurarea vieții artistice. Dar fie că-și propune acest scop, fie că urmărește a afla rațiunea permanentă de a fi a activității artistice, metoda comparativă păstrează o valoare explicativă.

Chiar din exemplele pe care tocmai le-am citat se vede că estetica modernă a depășit limitele materialului oferit de istoria artei, anexîndu-și pe acela al artei preistorice și primitive. Motivele acestei noi extinderi a cîmpului de observație sînt limpezi pentru toată lumea. Arta istorică este un fenomen complex, în care legăturile care îl unesc cu unele tendințe ale sufletului omenesc și cu împrejurările vieții sociale apar mai umbrite. Aceste tendințe și aceste împrejurări devin cu mult mai limpezi cînd le considerăm cu prilejul fenomenului mai simplu al artei primitive. Pentru a ne restrînge la exemplul analizat mai sus, este evident că legătura dintre forma economiei agrare și arta senzorială poate fi mai ușor observată în cazul creației primitive, decît în acela al artei istorice culte, unde complexitatea factorilor determinanți poate acoperi și chiar devia această corelație. Creația istorică apare într-un mediu în care factori cu mult mai

numeroşi decît cel economic pot intra în lucru. Apoi, arta istorică este fapta unui artist, şi diferenţierea lui individuală complică şi nuanţează la infinit procesul creaţiei. Astfel, pentru H. Kühn impresionismul modern este un fapt corelativ cu expansiunea modernă a comerţului şi economiei bancare. Dar este oare impresionismul un tip artistic tot atît de generalizat în civilizaţia noastră cum este senzorialismul pentru boşimani ? Alături de impresionism, multe alte orientări artistice s-au încrucişat în societăţile noastre, şi anume cu o densitate care face cu neputinţă de aflat tipul social omogen care le determină deopotrivă. Această complexitate aproape inanalizabilă se datoreşte, fără îndoială, importanţei în creştere a coeficientului individual în creaţie. Dacă dorim deci să găsim corelaţii mai categorice între tipurile artei şi formele civilizaţiei este necesar să ne adresăm artei primitive, în producerea căreia atît valoarea individualităţii, cît şi mulţimea factorilor în lucru este cu mult mai mică.

Dar năzuinţele esteticii de a extinde observaţiile sale şi asupra artei primitive se mai justifică şi dintr-o altă direcţie. Cine studiază arta primitivă o face cu interesul teoretic de a afla forma de activitate mai simplă sau mai generală din care s-a diferenţiat activitatea propriu-zis artistică. Pentru unii această rădăcină străveche a artei se va găsi în joc, pentru alţii în muncă, pentru alţii în magie sau în sexualitate. Arta primitivă nu este niciodată un produs autonom, de o valoare pur estetică. Autonomizarea artei, eliminarea factorilor extraestetici din cuprinsul ei este un proces tardiv şi care aparţine societăţilor foarte civilizate. Dimpotrivă, în societăţile primitive activitatea artistică se însoţeşte mai totdeauna cu un interes extraestetic, în cadrul căruia ea se dezvoltă şi din care încearcă să se elibereze treptat. Problema genezei artei nu se poate deci soluţiona decît prin considerarea materialului pe care ni-l oferă arta primitivă şi cu ajutorul unei metode explicative.

Dar necesitatea unui nou punct de vedere ne apare în acest moment. Dacă arta primitivă se însoţeşte mai tot timpul cu manifestări care nu conţin în ele nimic estetic, cînd vom şti că încetează acestea şi apare arta ?

O estetică sistematică trebuie deci să înceapă cu o descriere a fenomenului pur al artei. Preocuparea aceasta trebuie să rămînă vie şi pentru acel ce studiază arta istorică şi cultă, căci aci realităţi eteronomice se asociază tot timpul cu realitatea artei. Un tablou de Bellini este o operă de artă, dar şi un obiect de devoţiune. Poemul lui Lucreţiu este şi o operă filozofică. Un palat florentin este şi un monument istoric. Cum vom distinge deci artisticul pur din complexitatea eteronomă în care el apare de obicei ? Întrebarea conţine în sine răspunsul. Va fi necesară o descriere a artei pe calea metodei fenomenologice, adică al acelui punct de vedere special care, izolînd obiectele din complexele statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobşte, le consideră în ele însele ca pe nişte esenţe sustrase oricăror deveniri. Un capitol consacrat descrierii operei de artă va deschide deci şirul consideraţiunilor pe care le vom consacra analizei ei ca realitate istorică.

Cînd un Hamann sau un Geiger [6] au pus mai întîi în lumină necesitatea unei analize fenomenologice a artei, s-a produs o reacţiune împotriva studiului artei ca proces, mai întîi ca proces social, apoi ca o succesiune de acte şi stări în conştiinţa artistului sau a contemplatorului. Toate aceste probleme erau arătate ca aparţinînd sociologiei şi psihologiei, nu însă esteticii propriu-zise, care trebuie să-şi rezerve pe seama sa numai analiza artei în genere şi a varietăţilor ei, a modurilor ei speciale de organizare, cum ar fi poezia, muzica sau plastica şi, în cuprinsul acestora, lirica, epica sau drama, simfonia, sonata sau liedul, portretul, peisajul sau natura moartă etc. O realitate, spun fenomenologii, nu se defineşte nici prin ceea ce o precede, nici prin ceea ce o urmează în seria evenimentelor. Nici înţelegerea noastră cu privire la opera de artă nu este de nădăjduit că va dobîndi vreo lumină din cunoaşterea procesului creator care a produs-o şi nici din aceea a contemplaţiei pe care o determină. Pentru a cunoaşte opera de artă se cuvine deci a o studia în ea însăşi. Fără îndoială că analiza fenomenologică a artei se impune şi că trebuie să anticipeze orice altă cercetare în estetică. Căci dacă nu vom şti ce este arta, cum vom putea oare distinge procesele care

se găsesc cu adevărat în conexitate cu ea în sufletul creatorului sau al contemplatorului ? Nu tot ce se petrece în sufletul unui artist prezintă un interes pentru estetică. Procesul creației nu poate fi determinat decît cu referire la opera de artă, în care el își găsește ținta și încheierea firească. Același lucru se cuvine a fi spus și despre contemplație. Realitatea acesteia nu se delimitează decît în raport cu opera în jurul căreia ea se țese necontenit. Dar tocmai această raportare permanentă la esența artisticului, în studiul creației și contemplației, alcătuiește împrejurarea care ne împiedică de a privi aceste două probleme ca pe niște simple capitole de sociologie sau psihologie. Nici sociologia nici psihologia nu pun în legătură realitățile pe care le studiază cu vreo idee de valoare. Acesta este însă cazul esteticii, care, chiar atunci cînd își mută domeniul ei de cercetare în sfera faptelor sociale sau psihologice, le subordonează totdeauna unei valori, și anume aceleia care este întrupată în opera de artă.

*

Metodele studiului de creație și contemplație vor rămîne, ca și în cazul operei de artă, descrierea și explicația. Care sînt etapele procesului creator, cîte tipuri de creație există, sînt întrebările în fața cărora va trebui să ne oprim. Pentru a răspunde acestor întrebări, izvoare prețioase vom găsi în confesiunile, jurnalele intime și scrisorile artiștilor. Mărturiile acestora alcătuiesc un material mai prețios decît acela strîns în împrejurarea *anchetelor*, întreprinse altădată de un dr. Toulouse, A. Binet sau L. Arréat. Căci orice cercetare de acest fel, punînd subiectul anchetat în situația de a se observa și de a se conduce, răpește mărturisirii sale caracterul de naturalețe și spontaneitate, care constituie valoarea scrisorilor sau jurnalelor intime. Apoi anchetele sînt totdeauna călăuzite de propriul punct de vedere al celui care le face ; o stare de lucruri care lipsește materialul strîns pe această cale de prețul faptelor nude și nefalsificate.
Bune rezultate a dat și metoda inferențelor de la operă la artist. Mai ales cînd operele aceluiași artist sînt studiate în succesiunea lor de-a lungul unei întregi cariere se pot obține preciziuni folositoare cu privire la unele din amănuntele creației. Așa a procedat, de pildă, K. Gross în șirul cercetărilor pentru care a găsit denumirea de „psihologie a literaturii“. Astfel, cercetarea datelor senzoriale în opera poetică a unui Wagner, Shakespeare, Goethe și Schiller a putut aduce interesante constatări despre evoluția darului vizual și auditiv al acestor feluriți artiști și despre felul în care s-au dozat aceste două înzestrări în feluritele momente ale carierei lor.[7]
Îndată ce, folosind mărturiile directe ale artiștilor sau acelea culese din operele lor, amănuntele creației vor putea fi descrise, explicația ei trebuie să urmeze. Întocmai ca în cazul operei de artă, considerată ca o realitate socială, cercetarea se va întreba care sînt motivele creației individuale, condițiile ei eficiente, tendințele sufletești eteronome cu care se însoțește îndeobște. Dar și aci comparația poate aduce servicii greu de înlocuit. Căci este evident că ceea ce comparația va dovedi comun în cazul unor creatori despărțiți prin numeroase împrejurări de timp și spațiu este în același timp și ceea ce putem socoti cu adevărat esențial. Metoda comparativă poate institui apoi alăturarea dintre creația adultă și formele ei infantile sau patologice. Și în cazul acesta metoda comparativă poate urmări mai multe obiective. Simplitatea relativă a creației infantile poate scoate mai limpede în evidență motivele generale ale oricărei creații artistice. Creația de artă ca formă a jocului este un adevăr extras din comparația formelor ei înaintate cu formele ei infantile, unde conexitatea cu motivul jocului este mai evidentă. Dar creația infantilă este în același timp și unul din tipurile creației ; în artele plastice ea constituie tipul ei ideografic, adică acela orientat către figurarea ideilor, nu a senzațiilor primite de la lucruri. Tipului ideografic îi aparțin însă și unele din creațiile adulte, de pildă creația expresionistă, care nu poate fi, așadar, pe deplin înțeleasă decît prin asimilarea ei cu forma infantilă a creației. Tot astfel creația patologică pune în lumină legătura dintre anumite forme ale artei și anumite structuri nervoase. Așa a putut un cercetător ca E. Kretzschmer să stabilească legătura din-

tre temperamentul ciclotimic și arta clasică sau dintre temperament schizoid și arta romantică. [8]

Trecînd acum la problema contemplației artistice, este evident că modul de a strînge materialul necesar și metodele menite să-l valorifice nu pot fi decît acelea ale psihologiei în genere. Printre acestea trebuie trecută în primul rînd introspecția, care nu alcătuiește numai unul din izvoarele esteticii psihologice, alături de celelalte, dar izvorul ei principal și singurul care poate da un înțeles deplin observațiilor făcute pe alte căi. Astfel, tot ce se poate culege prin observația obiectivă a atitudinilor, prin experiență și prin anchete, nu trece în rîndul faptelor bine constatate decît în măsura în care introspecția le regăsește printre propriile evenimente intime ale aceluia care cercetează. Dacă însă introspecția rămîne cheia de boltă a observației psihologice, ea nu este și singurul ei izvor. Studiul obiectiv al atitudinilor a fost, de pildă, adjuvantul indispensabil în descrierea simpatiei estetice. Numai cine a observat felul cum se comportă unii spectatori la teatru, de pildă mișcările schițate cu care ei întovărășesc spectacolul, a putut descrie mecanismul intim al simpatiei estetice. Experiența, adică observația în condiții anume făurite, și ancheta prin întrebări asupra actelor și stărilor care se succed în intervalul contemplației sînt de asemeni de un mare preț, întrucît privește adunarea materialului și descrierea procesului. Dar aci, ca și în cazul anchetelor privitoare la creația artistică, simțul critic al cercetătorului trebuie să distingă materialul autentic de acela care este falsificat, fie prin intenția cercetătorului, care poate da observațiilor sale un curs stabilit de el mai înainte, fie prin intenția subiectelor cercetate, care au de asemeni facultatea de a stiliza mărturiile lor într-un fel voit în prealabil.

Observația estetică extrasă din toate aceste izvoare va duce neapărat la concluzia că procesul contemplației nu este același în toate împrejurările. Stabilirea tipurilor este una din principalele preocupări metodice și pentru cine poposește în fața procesului contemplației. Apoi comparația dintre aceste tipuri va ajuta nu numai la aflarea trăsăturilor permanente ale contemplației, a factorilor care intră totdeauna în compoziția ei, dar și a condițiilor ei permanente, precum și a condițiilor ei variabile și răspunzătoare de formele felurite pe care ea le îmbracă. Descrierea procesului contemplației se întovărășește astfel cu explicația lui. Contemplația estetică este, la rîndul ei, un eveniment sufletesc care își are rațiunea de a fi și cauzele ei genetice. Cercetătorii care au înfățișat contemplația ca o formă de eliberare a unor tendințe comprimate sau ca o derivație a nevoii mai generale de a iubi au formulat niște rezultate atinse pe calea unei metode explicative.

Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează va folosi astfel un material extins pînă la cele mai îndepărtate limite ale observației și va întrebuința toate metodele care, în cursul cercetării moderne, s-au dovedit capabile să dea rezultate. Parțialitatea materialului sau a metodelor, pentru care atîtea din sistemele esteticii contemporane optează în scopul de a garanta unitatea și limitarea expresivă a construcției, mi se pare totdeauna condamnabilă. Un material restrîns și metode mai puține este firesc să nu lumineze decît aspecte mărginite din cîmpul atît de vast al problemelor de estetică. Sînt, fără îndoială, aspecte particulare din adevărul complex al lucrurilor care reclamă, pentru a fi cunoscute, folosința unei singure metode, adecvată lor, manevrată cu consecvență și parțialitate. Cine dorește însă să schițeze tabloul cît mai complet al științei sale și a rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de nici una din căile de cercetare care și-au dovedit utilitatea.

4. VALOAREA NORMELOR ÎN ESTETICĂ ȘI TIPURILE LOR

Din rîndul metodelor amintite am omis cu bună știință metoda normativă, ca una care, punînd un mare număr de probleme, implică o discuție separată. Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înțelesul că nu se poate mulțumi numai cu descrierea operei de artă și a felului în care decurge procesul creației și al contemplației. Ea nu se poate restrînge nici la explicația lor, prin punerea în lumină a rațiunii lor de a fi și a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări* o seamă de *prescripții* relative la felul în care *trebuie* să se constituie opera de artă și să se dezvolte creația artistului și contemplația amatorului. Chiar cînd aceste prescripții nu sînt formulate în chip expres, ele nu rămîn mai puțin învăluite și implicate în afirmațiile esteticii. Împrejurarea că în cîmpul esteticii explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental, asupra căruia lucrarea de față va reveni necontenit, că arta este o realitate istorică, supusă mobilității și condiționărilor vieții în societate, dar în același timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mișcării și relativismului istoric și determinată de singurele norme imanente. Din aceeași pricină ni s-a arătat mai sus (p. 27) * că tendința modernă de a explica poate atenua dar nu înlătura cu totul preocuparea de a normaliza.

* Ed. de față, p. 31 (n. ed.).

Recunoașterea caracterului normativ al esteticii, de la sine înțeleasă în mișcarea mai veche a științei noastre, a întîmpinat însă numeroase obstacole în vremea din urmă. S-a afirmat anume că, dacă estetica dorește să ajungă la rezultatele importante pe care le-au atins alte științe ale spiritului, dar mai cu seamă științele naturii, ea trebuie să renunțe la orice operație de normalizare, mulțumindu-se să constate realitatea faptelor. Vechea estetică normativă se închidea singură într-un impas, pornind de la un concept normativ al frumosului și artei sub care adevărul lucrurilor se găsea de fapt ascuns. În loc de a întreba faptele, pentru ca pe calea metodei inductive să ajungă la adevăruri generale cu privire la natura frumosului și artei, estetica normativă impunea cu anticipație o noțiune a acestora, care nu putea fi decît falsă sau parțială. Pentru a remedia aceste neajunsuri, un cercetător ca Gustav Theodor Fechner a propus metoda unei estetici pornind *de jos în sus*, de la observația directă a faptelor și de la acea tratare inductivă a lor, care a asigurat succesul celorlalte științe.

Acceptarea normelor ar presupune însă un neajuns și pentru artistul creator. Creația nu implică oare un regim de libertate, incompatibil cu constrîngerea pe care normele o exercită ? Epocile care au crezut cu tărie în norme au produs artiști pedanți, lipsiți de avînt și fantezie sau au stînjenit pe adevărații creatori, care au trebuit să se smulgă de sub puterea lor. Oricît de puternică va fi fost norma celor trei unități în clasicismul francez, Corneille a știut s-o nesocotească atunci cînd a fost nevoie. Începînd cu Im. Kant, geniul artistic a fost mereu conceput ca o putere a naturii, lucrînd cu o spontaneitate pe care conduita în raport cu normele nu poate decît s-o altereze. Și din acest punct de vedere se cuvine, așadar, ca estetica să renunțe la toate acele prescripții normative care sînt sau inutile sau primejdioase.

Cînd, în sfîrșit, prescripția normativă se adresează atitudinii noastre în fața artei, spontaneitatea acesteia se găsește de asemeni alterată. Lipsită de spontaneitate, contemplația artistică nu mai are nici o valoare. Con-

templaţia artistică este în adevăr o acţiune de valorificare, valorificarea unui obiect ca operă de artă. Singura valorificare valabilă este însă aceea *autonomă*, operată adică după motive strict personale. Valorificarea în raport cu normele este de tip *eteronomic*, adică după motive impuse de altcineva. A spune deci că preţuieşti un obiect ca operă de artă pentru că satisface anumite norme, este ca şi cum ai spune că îţi place un parfum pentru că el este pe gustul unui semen de-al tău. R. Müller-Freienfels distinge odată între *trăirea* unei valori şi *preţuirea* ei. Normalizarea impusă contemplaţiei ar atrage un conflict insolvabil între trăirea şi preţuirea valorii.[1] Dar spontaneitatea contemplaţiei trebuie menţinută cu orice preţ şi pentru alte motive. Plăcerea care o însoţeşte nu poate decît să slăbească îndată ce facem contemplaţia să ocolească prin conştiinţa intelectuală a normelor. În sfîrşit, adevărata intenţie a operei nu se poate lumina decît în reacţiunea spontană a conştiinţei. Tot ce tulbură această spontaneitate, face conştiinţa contemplatorului şovăitoare şi nesigură. În acelaşi fel se socoteşte că instinctul prin spontaneitatea lui ne călăuzeşte în acţiunile hotărîtoare ale vieţii mai bine decît pot face indicaţiile inteligenţei.

Atîtea obiecţii au slăbit în estetica modernă metoda normativă. Dintre marile sisteme de estetică ale epocii noastre numai acela al lui Volkelt rezervă o parte formulării de norme. Cît despre Th. Lipps, el afirmă că norma nu este decît o altă formă a constatării încheiate. „Trebuie să ştim mai întîi ce este frumosul, pentru a stabili apoi cum trebuie el să fie.“[2] Dar o normă care nu este anticipativă, nu mai este de fapt o normă. O normă *a posteriori* este o noţiune contradictorie. Norma nu poate fi decît anticipativă şi trebuie să rămînă aşa. Pentru cazul special al esteticii, utilitatea ei rezultă din faptul că ea coincide cu însuşi actul de delimitare al obiectului ştiinţei. Orice estetică trebuie să debuteze cu recunoaşterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă şi pe care urmează să le studiem. A le recunoaşte din capul locului înseamnă a le recomanda. Un act analog de delimitare a obiectului întreprind şi celelalte ştiinţe, chiar ştiinţele naturale, de pildă zoologia, care, mai înainte de a începe cercetările sale, trebuie să definească mai întîi ce este un animal. Numai că actul delimitării nu dobîndeşte în ştiinţele naturii un caracter normativ, de vreme ce acestea se ocupă cu realităţi în afară de preţuirea noastră şi care nu se înlănţuiesc în vederea unui scop, pe cînd tocmai acesta este cazul esteticii. Putem astfel spune ce *este* un animal, dar nu şi ceea ce *trebuie* el să fie. Nu putem defini însă frumosul artistic, fără a nu arăta ce trebuie el să devină pentru artistul care îl creează sau pentru amatorul care îl realizează subiectiv. A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda. Căci valoarea artistică este ţinta către care se îndreaptă năzuinţa creatoare a artistului şi aceea pe care urmăreşte s-o realizeze contemplaţia adecvată a amatorului. Valoarea artistică este, din ambele aceste puncte de vedere, reprezentarea unui scop. Este imposibil însă să definim un scop, fără ca în acelaşi timp să nu-l propunem. Dealtfel, nu numai estetica, dar şi logica şi morala se găsesc în situaţia de a debuta prin definiţia normalizatoare a obiectului lor, a adevărului şi binelui. Lipsite de această concepţie călăuzitoare şi de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filozofice îşi pierd caracterul propriu şi autonomia lor, transformîndu-se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei.

Nu se poate apoi să înlocuim acţiunea de normalizare printr-o inducţie operată asupra faptelor, aşa cum o dorea Fechner. Căci dacă nu vom şti ce este frumosul, mai înainte de a proceda la examinarea faptelor, cum vom putea distinge printre acestea din urmă pe acelea cu adevărat frumoase, din materia cărora să se poată construi noţiunea generală a frumuseţii ? Observaţia şi experimentarea în estetică trebuiesc totdeauna conduse de o anumită concepţie asupra frumosului, în lipsa căreia ele ar ameninţa să rătăcească. Dar această concepţie călăuzitoare nu poate fi cîştigată decît pe calea normalizării.

S-ar părea totuşi că estetica ar găsi un material de fapte clasate şi recunoscute în istoria artelor, încît cu privire la ele ar deveni inutilă orice concepţie conducă-

toare. În realitate însă istoria artelor este și ea construită totdeauna în raport cu un gust al timpului și prin urmare cu anumite vederi normative în funcțiune. Astfel goticul nu juca nici un rol în istoria artei mai înainte ca gustul romantic să-l fi impus. Barocul se bucură de o prețuire și de un loc cu totul deosebit în istoriile artei datorite autorilor italieni sau germani. Pentru italieni, barocul este aspectul decadent în care sfîrșește Renașterea. Pentru germani, el înseamnă o nouă viață a dinamismului gotic, învingător după lunga opresiune în care Renașterea îl ținuse. Shakespeare era un autor barbar pentru gustul francez al veacului al XVIII-lea. Ronsard ajunsese un poet necunoscut pînă cînd n-a fost din nou valorificat prin fapta lui Sainte-Beuve și preferința romanticilor. Nu numai, așadar, că istoria artei nu dă esteticii un material de fapte clasate, prin selecțiune istorică, dar mai degrabă faptele pe care ea le reține și sistemul în care le introduce sînt stabilite după anumite norme anticipative.

Nu este apoi deloc adevărat că artiștii ar resimți ca o constrîngere de nesuferit toate normele artistice, ci numai pe unele de un caracter particular, istoric sau tehnic. Normele generale ale artei se specializează în practica istorică a artei. Numai aceste forme speciale ale lor trezesc uneori protestul artiștilor. Astfel, norma unității își poate asuma modalitatea particulară a unității de timp, loc și acțiune în drama clasică. Au existat poeți dramatici în revoltă față de „cele trei unități“, dar nu față de orice prescripție a unității. N-au existat niciodată artiști care să prefere incoerența sau arbitrariul. Departe de-a-l oprima, acceptarea conștientă a normelor eliberează pe artist, punîndu-l de acord cu legea intimă a creației în el. În același fel, norma morală nu constrînge pe om, ci îl eliberează. Numai consonanța faptelor noastre cu norma morală conferă persoanei și vieții etice întreaga libertate către care ele pot aspira. Departe de a încovoia pe creator, așa cum lucrul s-ar întîmpla dacă el ar fi solicitat să se supună unei legi arbitrare, norma îl descătușează, întrucît îl pune de acord cu sine însuși și cu ceea ce este mai profund în intenția lui

artistică. Sentimentul unei opresiuni poate proveni pentru creator în alte împrejurări, și anume cînd, îndreptîndu-se către el imperativul unei norme particulare, artistul ia în același timp cunoștință de injoncțiunea care i se face și din partea altor norme de același caracter. Din întîlnirea acestor două norme în care se specifică normele generale ale artei, poate să apară pentru creator sentimentul unei oprimări, iar nu din conformarea la ceea ce este mai general în ele, un factor care corespunde fondului adînc și statornic al creației artistice.

Dacă acum trecem la examinarea contemplației, prezența normelor poate fi și aci legitimată. Căci mai întîi nu este deloc adevărat că instrumentarea normativă a contemplației înseamnă introducerea unui element eteronomic în actul de evaluație pe care ea îl conține. A prețui arta în raport cu o indicație normativă înseamnă numai a face conștient motivul care determină în orice caz contemplația. Amatorul se bucură de o operă a artei pentru un motiv pe care adeziunea la o normă nu face decît să-l împingă într-o lumină mai vie a conștiinței. Nu este apoi adevărat că această intelectualizare a reacțiunii noastre în fața artei compromite satisfacția emotivă cu care ea se întovărășește. Este doar știut că ideea este totdeauna un factor de dezvoltare și adîncire în viața afectivă. Cine se bucură de o conștiință mai vie a motivelor, se bucură în același timp mai deplin și mai profund. De asemeni, nu putem admite că reacțiunea cea mai spontană, aceea care nu ocolește prin conștiința nici unui fel de normă, este totdeauna și cea mai adecvată. Un naiv cîntec din copilărie, care răsună odată cu amintirea lui, poate să mă încînte din pricina zilelor fericite pe care le evocă și, prin urmare, pentru un motiv esteticește inadecvat. Spontaneitatea nu implică adecvarea. Dimpotrivă, adecvarea poate fi mai degrabă obținută pe cale intelectuală și mai laborioasă a acordului cu o normă. Astfel, cînd bucuria încercată în fața unei opere de artă se dovedește a decurge din izvoare extraestetice, acțiunea normativă poate interveni tocmai pentru a cere îndepărtarea acestor afecte și menținerea exclusivă a acelora

care decurg din calitatea estetică a obiectului. Valoarea normelor în estetică se justifică deci și din această perspectivă.

*

Dacă însă, alături de normele generale, care decurg din natura permanentă a artei, există specificări de ale lor, se cuvine a preciza feluritele clase și tipuri normative. Normele *generale,* despre care a fost vorba în primul rînd, pot fi numite și *formale,* întrucît nu se referă la detaliul material al creației, ci la forma ei. Normele formale sînt acelea care se pot deduce din conceptul artei, așa cum am încercat a-l preciza încă din primul capitol al acestei lucrări. Spuneam atunci, comparînd arta cu natura, că în timp ce natura este un element dat, arta este un produs ; că pe cînd frumusețea naturii este infinită, arta reprezintă rezultatul unei munci de izolare al unui aspect din elementul infinit al naturii ; pe de altă parte, fiind un produs, opera de artă impune nu numai evaluarea ei, dar și a artistului care a creat-o, în timp ce evaluația frumuseții naturale se îndreaptă numai asupra fenomenului în sine.

Din aceste note care integrează noțiunea frumosului artistic decurg mai multe norme generale, dintre care voi cita două, cu titlul de exemplu. Astfel, din însușirea operei de artă ca produsul unei izolări, rezultă *norma unității.* Izolarea cea mai desăvîrșită se obține, în adevăr, prin constituirea obiectului într-o întocmire atît de unitară, încît principiul determinării lui se găsește în el însuși, în timp ce toate legăturile cu lumea exterioară par a fi retezate. Opera de artă este și trebuie să fie un astfel de produs unitar. Unde avem haos, întîlnire întîmplătoare și nemotivată de lucruri eterogene, acolo nu poate să fie artă.

Artă nu avem decît odată cu îmbinarea elementelor constitutive într-un tot organic necesar. Dar opera de artă este mai departe produsul unei individualități de artist. Din această împrejurare decurge *norma originalității.* Opera de artă trebuie să conțină urma individualității * creatoare care a produs-o. Ea trebuie să fie originală, adică ilustrativă pentru felul special de a fi al omului care a făurit-o. Așadar, opera de artă trebuie să fie nu numai un întreg unitar, dar și o creație străbătută de curentul liric al unei personalități, așa cum spunea odată esteticianul italian B. Croce. [3]

Aceste norme generale și formale și toate cîte intră împreună cu ele în aceeași categorie se specifică într-o serie de norme pe care le vom numi *particulare* sau *materiale,* pentru că nu se referă la felul general de a fi al artei, ci la materialitatea, la cuprinsul ei determinat. Care sînt însă factorii prin care normele generale se specifică în norme particulare ? Mai întîi momentul istoric al creației, prin care normele generale devin *norme istorice.* Iată, de pildă, cazul normelor funcționînd în poezia clasică, adaptate desigur la viața socială și mediul istoric al vechiului regim francez. Cum era acest mediu istoric ? De la cine emana și cui se adresa această poezie ? Societatea franceză din preajma lui Ludovic al XIV-lea, agentul istoric al poeziei clasice, alcătuia un cerc relativ restrîns în care domneau convenții stricte. Tot ce intra în cercul de viață al acestei lumi era selectat după criterii severe, cum se întîmplă totdeauna în societățile puțin numeroase. Societatea vechiului regim era o societate a codificării. Acest caracter revine și în poezia clasică, așa cum ea este dominată de numeroase norme particulare privind vocabularul, din care nu erau primiți termenii prea speciali sau prea colorați, sau natura obiectelor, printre care cele în legătură cu miraculosul creștin erau cu totul interzise, sau felurile desfășurării acțiunii pe scenă, printre care așa-numitele „căi de fapt“ erau totdeauna excluse. Aceeași grijă selectivă și aceeași supraveghere a atitudinii care caracterizează în mod general societatea vechiului regim funcționează ca o normă și în poezia ei. Norma generală a originalității artistului se specifică astfel în acord cu însușirile particulare ale mediului căruia arta aceasta i se adresa. Poezia clasică devine ilustrativă nu numai pentru

* În ediția a III-a : individualizării. Corectat după edițiile anterioare și manuscris (n. ed.).

fiecare din făuritorii ei în parte, dar și pentru societatea care se exprimă prin ei. În același fel, norma generală a unității se specifică în teatrul clasic în norma istorică a celor trei unități, a cărei origine este aristoteliciană, dar care este adoptată acum de o societate pătrunsă de cultura clasică și care găsea în ea satisfacția năzuinței ei către perfecțiunea finită. Cînd romantismul triumfător izbutește să înlocuiască toate aceste norme istorice ale clasicismului, nu se petrece și o îndepărtare a oricăror norme. Mișcarea romantică înseamnă de fapt instaurarea unor noi norme istorice, în acord cu spiritul societăților care se formează acum. Cine citește importantul document care este prefața dramei *Cromwell* de V. Hugo, observă că șeful școlii romantice franceze urmărea ca un scop deplin conștient acordarea noilor norme ale poeziei cu spiritul timpului. Necontenit este invocată noua situație spirituală a omului, pentru a extrage de aci îndrumări pentru poezia lui. „Iată deci o nouă religie și o societate nouă, scrie V. Hugo. Pe această îndoită bază trebuie să vedem înălțîndu-se o nouă poezie.“ Cu toată atitudinea sa revoluționară, ceea ce atacă Hugo nu sînt deci normele generale și permanente ale artei, ci numai specificările lor istorice în spiritul culturii vechi.

Dar mai există și un alt factor care specializează normele generale ale artei, și anume structura sufletească a creatorului, prin care obținem *norme tipologice*. Căci există mai multe tipuri de artiști. Sînt artiști orientați mai cu seamă către realizarea normei unității sau către aceea a normei originalității, artiști aparținînd tipului *plasticizator* sau *expresiv* (după clasificarea lui R. M.-Freienfels). Fără îndoială că ambele norme amintite conduc creația artistului, dar dozajul lor poate varia. Sînt artiști preocupați mai mult de organizarea formală și de rigoarea compoziției, alții mai mult de expresia lirică a personalității lor. Structura sufletească a creatorului specifică astfel normele generale prin locul și importanța pe care o dă fiecăreia din ele în ansamblul lor. Cînd se întîmplă ca artiștii aparținînd acestor două tipuri felurite să se confrunte în interiorul aceleiași epoci, în sufletul fiecăruia din ei se poate trezi un sentiment de

împotrivire, care nu se adresează însă normelor în genere, ci numai normelor care guvernează tipul artistic opus lor. Astfel artiștii romantici la începutul veacului al XIX-lea, un Gericault, un Deveria, un Delacroix, se opuneau, de fapt, numai sistemului normativ care călăuzea creația clasicizantă din școala lui David sau Ingres.

Norme tipologice felurite se pot înfrunta dealtfel nu numai în cuprinsul aceleiași epoci istorice, dar și în interiorul aceluiași suflet de artist. Un exemplu ilustrativ avem în această privință în Gustave Flaubert, care era foarte conștient de dualitatea funciară a naturii lui. „Există în mine, literalmente vorbind, scrie el odată, doi oameni distincți. Unul care este îndrăgit de strigăte de lirism, de mari zboruri de vultur, de toate sonoritățile frazei și de culmile ideii ; un altul care sapă și scormonește adevărul atît cît poate, căruia îi place să accentueze micul fapt tot atît de puternic ca pe cel mare, care ar vrea să ne facă să simțim aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce.“ [4] Alternanța între tipul romantic și realist cu normele lor respective se poate urmări foarte bine în șirul operelor lui Flaubert. Dar imposibilitatea de a le uni într-un tip superior și de a le subordona unei norme care să permită fuziunea lor a creat în sufletul lui Flaubert una din cele mai interesante probleme de conștiință în viața artiștilor moderni. Sînt, firește, destul de numeroși artiștii la care apartenența la un anumit tip artistic să fie desăvîrșit de clară și spontană. Întîlnim însă și naturi complexe, pentru care lămurirea tipului propriu și a normei imanente firii lor să fie produsul unei munci artistice istovitoare. Poate chiar artiștii cei mai prețioși, mai bogați interior, străbătuți de o multiplicitate de tendințe care se opune sistematizării lor ușoare, sînt și acei care nimeresc mai greu norma lor profundă. Dimpotrivă, facilitatea în creație, răspunzînd ușurinței artistului de a citi în sine și de a se adapta legii sale evidente, este adeseori semnul unei relative sărăcii lăuntrice.

Existența normelor istorice și tipologice pune o mulțime de probleme, după cum ele se pot găsi în armonie sau în conflict. Căci există, fără îndoială, artiști născuți

parcă să exprime timpul lor. Structura lor sufletească este bine adaptată condiţiunilor timpului. Norma istorică este bine acordată în ei cu norma lor tipologică. Acesta este cazul „artiştilor reprezentativi". Dar există şi artişti care prin structura lor se opun mediului lor, provocînd o divergenţă între norma istorică a epocii şi propria lor normă tipologică. Este cazul marilor artişti rămaşi „necunoscuţi" sau al artiştilor „precursori". Soarta operei lor nu se poate modifica şi dreptatea pe care ei o merită nu le poate veni decît atunci cînd mişcarea vieţii istorice va aduce coincidenţa normei istorice cu norma lor tipologică, a gustului timpului cu geniul lor. Istoria artelor este plină de nedreptăţi, de uitări nejustificate, de reparaţii tîrzii, care îşi au deopotrivă originea în această dialectică specială a raportului dintre normele istorice şi tipologice.

În sfîrşit, normele se diversifică şi după judecăţile de valoare pe care le condiţionează. Căci judecăţile despre artă cuprind în ele o raţionalitate profundă, deşi uneori învăluită. Impresia artistică este pînă la un punct o dată nemijlocită a sufletului, o eflorescenţă spontană. Este imposibil însă să încercăm a dezvolta impresia în judecată, fără ca, în acelaşi timp, să nu punem în mişcare un sistem de idei, al cărui termen iniţial este totdeauna o afirmaţie normativă. Împrejurarea devine sensibilă în acele discuţii asupra operelor, care mai totdeauna se transformă în controverse de principii. Dar printre judecăţile prilejuite de operele artei, despre care nu ne vom putea ocupa mai de aproape decît atunci cînd vom studia factorii raţionali care intră în compunerea recepţării artei, putem deosebi două categorii largi, după cum ele constată perfecţiunea operei sau locul ei în ierarhia valorilor artistice. Perfecţiunea unei opere de artă se confundă pînă la un punct cu existenţa ei. O operă de artă este perfectă sau nu există ca operă de artă. Evident, operele artistice nu sînt totdeauna egale cu ele însele în toată întinderea şi dezvoltarea lor. După cum s-a observat uneori, creaţia artistică are adesea un caracter fragmentar, sau se compune din mici unităţi estetice discontinue, între care legătura este făcută dintr-un material mort. Mai ales în opere de mare întindere,

observă Schopenhauer, „inteligenţa, îndemînarea tehnică şi rutina convenţională sînt chemate a împlini lacunele concepţiei geniale şi ale inspiraţiei, o mulţime de amănunte accesorii, dar necesare, venind să lege între ele, ca printr-un ciment, singurele părţi cu adevărat valabile". [5] Dar în aceste momente caduce, opera încetează să fie nu numai perfectă, dar şi artistică. Iată de ce nu putem primi distincţia pe care o face E. Utitz între *existenţa* şi *valoarea* artei : *„Kunstsein"* şi *„Kunstwert"*. [6] Aceste două noţiuni coincid pentru noi în toată întinderea lor. Îndată însă ce două sau mai mult opere sînt recunoscute artistice şi, ca atare, desăvîrşite, apare întrebarea relativă la poziţia lor reciprocă într-un sistem ierarhic al valorilor. O poezie de Heine şi o dramă de Racine, un lied de Schubert şi o simfonie de Mahler pot fi considerate deopotrivă ca perfecte, deşi valoarea lor rămîne inegală. Liedul lui Schubert manifestă aderenţe mai superficiale cu conştiinţa noastră ; simfonia lui Mahler ne angajează mai amplu, ne răscoleşte mai profund. Despre operele artei putem pronunţa astfel nu numai judecăţi de perfecţiune, dar şi judecăţi de ierarhizare. Normele care autorizează aceste judecăţi se despică şi ele în aceste două tipuri noi.

Este interesant de urmărit în cele două mari sisteme normative pe care Taine şi Volkelt le-au dăruit literaturii moderne, cum normele preconizate autorizează judecăţi de perfecţiune sau judecăţi de ierarhizare. Astfel, dintre cele trei norme pe care le formulează Taine în *Philosophie de l'art*, aşa-numita „importanţă" şi „binefacere a caracterului" sînt norme ale ierarhizării, pe cînd „convergenţa efectelor" este o normă a perfecţiunii. O operă care nu se conformează normei convergenţei efectelor, care este disparată, haotică sau incoerentă, încetează de a mai fi artistică. În lumina normei convergenţei, operele sînt artistice sau caduce, adică realizate artistic sau ratate. În raport cu primele norme însă, operele de artă pot manifesta un caracter omenesc de o generalitate mai mică sau mai mare şi pot fi mai mult sau mai puţin binefăcătoare. O dramă sau un roman care face să evolueze un caracter omenesc specializat în timp şi în spaţiu şi de o valoare etică negativă sau de o mică însem-

nătate are, pentru Taine, un preţ mai restrîns decît una care înfăţişează feluri omeneşti foarte generale şi valori etice preţioase. Normele gradului de importanţă şi binefacere al caracterului aparţin deci clasei ierarhizării. Judecînd după aceste criterii, observă Taine că unele lucrări ca *Don Quijote, Robinson Crusoe* sau *Candide*, în care omul trăieşte prin însuşirile lui permanente, apar mai preţioase decît *Le Grand Cyrus* sau *Clélie* ale d-rei de Scudéry, lucrări în gustul preţios al veacului al XVII-lea şi reprezentative pentru societatea acelui timp. De asemeni, înalta valoare a unor opere ca acelea ale lui Michelangelo stă în „energia şi sublimitatea voinţei" pe care ele le exprimă, după cum preţul picturilor lui Rafael provine din „dulceaţa şi pacea nemuritoare a sufletului său". Distincţia noastră se verifică dacă examinăm şi cele patru prescripţii cuprinse în *Sistemul de estetică* al lui Volkelt, printre care „unitatea conţinutului cu forma", „coborîrea sentimentului de realitate" şi „unitatea organică" sînt norme ale perfecţiunii, pe cînd „conţinutul omenesc important", amintind de aproape primele două norme ale lui Taine, este o normă a ierarhizării. Căci o operă poate avea o importanţă umană de grade felurite, dar trebuie în toate cazurile să manifeste unitate internă, adaptarea formei la conţinut şi idealitate în sentimentele pe care le inspiră.

Un cuvînt trebuie adăugat şi despre conexitatea normelor perfecţiunii şi ale ierarhizării cu acelea stabilite mai înainte. Este în adevăr sigur că atît normele perfecţiunii, cît şi cele ale ierarhizării, pot decurge atît din natura generală a artei, cît şi din tendinţele particulare ale culturii artistice contemporane. Criticii dogmatici sancţionează meritul unei opere şi îi acordă un loc în sistemul ierarhic al valorilor, conducîndu-se după criterii presupuse că derivă din firea permanentă a artei. Într-acestea este probabil că gustul timpului, moda sau firea judecătorului se substituie adeseori criteriilor permanente, preţuind după puncte de vedere mai speciale. Normele perfecţiunii şi ierarhizării pot fi astfel generale, istorice sau tipologice. Nu este riscată afirmaţia că lumea normelor alcătuieşte un ansamblu coerent de coordonate,

prin care putem introduce o anumită ordine raţională şi sistematică în viaţa noastră artistică. Nimeni nu judecă la întîmplare şi nu admiră fără plan. Chiar atunci cînd conduita cuiva nu este călăuzită sistematic, presiunea mediului şi afinităţile personale dispun sub varietatea experienţelor artistice, sub hazardul lecturilor şi al contemplaţiilor, direcţiile precise ale unui plan raţional.

PARTEA a II-a

VALOAREA ESTETICĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Recunoscînd în frumosul artistic obiectul propriu al esteticii, am situat cercetarea noastră în domeniul teoriei valorilor. Frumosul artistic este, în adevăr, o valoare, valoarea estetică. Dar *valoarea* estetică nu trebuie confundată cu opera de artă, adică cu *obiectul* sau cu *bunul* estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decît atunci cînd îl gîndesc în sfera valorii respective. Același obiect poate fi introdus printr-un act de gîndire în sfera altor valori, caracterul lui schimbîndu-se în consecință. Astfel, chiar un obiect care pentru artist sau amator trece drept o operă de artă, adică drept un bun estetic, poate fi gîndit de un negustor de artă ca o marfă, el poate fi subordonat valorii economice, și în cazul acesta se transformă într-un bun economic. De asemeni, obiectul care pentru unii din noi trece drept artă, poate fi înțeles cînd ca un mijloc de educație morală, cînd ca un instrument de propagandă în serviciul unor idei politice, cînd ca un obiect de devoțiune, așa cum fac negrii africani pentru fetișele lor sculptate în lemn, și, în toate aceste împrejurări, același obiect este introdus pe rînd în sfera valorii morale, politice sau religioase și se transformă în bunuri aparținînd uneia sau alteia din aceste categorii. Valoare estetică recunoaștem unui obiect numai atunci cînd îl considerăm, după cum am arătat în primul capitol al acestei lucrări, drept o realitate unitară și izolată din înlănțuirea aspectelor

și evenimentelor în experiența practică, astfel întocmită încît se exprimă prin ea originalitatea artistului care a produs-o.

Dacă însă același obiect poate fi reflectat în raport cu oricare dintre valori, este tot atît de adevărat a spune că înseși acele obiecte care, după deprinderea comună, sînt considerate că aparțin sferei unor valori eterogene, pot fi în anumite împrejurări gîndite în sfera estetică și considerate ca opere de artă. Fetișul este pentru negru un bun religios, pentru noi este o operă de artă. Un element artistic recunoaștem apoi și în unele opere ale științei, dacă luăm seama la felul în care se compun, se unifică și se gradează raționamentele care le constituie. Aceleiași împrejurări i se datorește și faptul că unele din aspectele frumuseții naturale, care în mod general sînt atît de deosebite de frumusețea artistică, pot fi în anumite condiții reflectate ca niște bunuri din această din urmă categorie. Dar despre aceasta ne-am ocupat într-un capitol anterior. Din toate aceste observații rezultă o concluzie care trebuie să ne oprească a confunda între bunuri și valori. Bunurile sînt obiecte, date ale experinței concrete, cu ajutorul cărora se satisfac unele necesități ale persoanei fizice sau morale. Valorile sînt însă categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri. Epistemologia mai veche cunoștea numai categorii ca forme ale conștiinței, prin care impresiile confuze primite de la realitate se organizează și devin date ale experienței existențiale. Dar alături de acestea există bunurile. Cum apar acestea ca fapte de conștiință ? Prin intervenția unei alte clase de categorii decît acelea despre care vorbise Aristotel și Kant, și anume prin categoria valorilor. Un peisaj de Corot poate să nu devină niciodată un bun artistic pentru negrul african, deoarece percepția bucății de pînză vopsită poate să nu fie nicicînd subsumată de el în acea categorie care se numește valoarea estetică. Numai prin această subsumare, obiectul inexpresiv mai înainte poate deveni operă de artă, după cum poate deveni avuție economică, faptă morală sau simbol religios, în acord cu felul valorii în sfera căreia este reprezentat. Considerate

ca niște categorii, se cuvine a recunoaște valorilor o pură existență ideală.

Pentru caracterizarea mai departe a valorii estetice, este necesar a distinge între valori și bunuri-mijloace și scopuri. Există, în adevăr, bunuri pe care le resimt ca atare, numai pentru că mă ajută să obțin bunuri mai înalte decît ele, care le depășesc. Astfel de bunuri-mijloace sînt, de pildă, banii, pe care nu doresc să-i cîștig decît pentru a mă întreține și pentru a-mi îmbogăți conținutul vieții, sporind cantitatea ei de plăcere, de confort și de libertate. Valoarea economică prin care banii devin bunuri este o valoare-mijloc. Tot astfel valoarea politică. Acela care dorește să obțină puterea politică, o înțelege ca un mijloc în vederea realizării anumitor scopuri sociale, religioase etc. Politica nu poate fi niciodată un scop în sine. Dar alături de valorile-mijloace există valorile-scopuri, acelea care prilejuiesc niște bunuri care nu sînt rîvnite pentru a fi depășite, ci pentru ele însele. În rîndul acestora stă adevărul teoretic, frumosul artistic, binele moral și sfințenia religioasă. Analiza a distins printre valorile-scopuri unele *relative* și altele *absolute*. Valorile-scopuri relative sînt acelea care dau naștere unor bunuri prețioase în ele însele, dar numai în legătură cu o anumită formă de viață. Așa-numitele morale sociale sînt, fără îndoială, sisteme de valori-scopuri, dar valabilitatea lor se restrînge la anumite tipuri ale societății omenești. Așa, de pildă, morala cavalerească și burgheză, antică și creștină etc. Dimpotrivă, valorile-scopuri absolute sînt sustrase mișcării și varietății istoriei și societății. În rîndul acestora stă „binele suprem“ al filozofilor antici, imperativul kantian sau ideea de Dumnezeu.[1] În ce privește valoarea estetică, deși bunurile pe care le determină par a fi supuse mobilității și felurimii istorice, caracterul acesta, după cum vom avea prilejul s-o arătăm mai tîrziu, decurge din imixtiunea unor elemente extraestetice, în timp ce ceea ce rămîne specific estetic în ele posedă un caracter absolut. Obiecte foarte depărtate prin spațiul și locul în care au apărut pot fi încă înțelese de noi ca opere de artă și prețuite ca atare, chiar dacă interesul pe care ele îl inspirau contemporanilor prin particularitățile con-

ţinutului lor, de pildă prin tendinţele lor sociale sau politice, nu mai este al nostru. O comedie de Aristofan nu mai poate avea în conştiinţa noastră răsunetul politic pe care îl trezea în sufletul unui grec din antichitate. Dar ea poate fi înţeleasă şi resimţită şi de noi ca o operă de artă. Operele de artă par astfel a îmbătrîni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul.

Caracterizînd valoarea estetică drept un scop absolut, este indispensabil de a respinge acea încercare, produsă uneori de logica modernă, de a şterge deosebirea dintre mijloace şi scopuri, prin relevarea pretinsei facultăţi a unora din ele de a-şi asuma caracterul celorlalte. Astfel despre ban, ca un bun economic, s-a observat să este un mijloc, nu însă şi în mîinile avarului, care îl preţuieşte pentru el însuşi. Tot astfel obiectele de utilitate devin scopuri pentru inofensiva manie a colecţionarului. Pe de altă parte, bunurile şi, prin urmare, valorile-scopuri par a se putea transforma şi ele în mijloace. Religia poate deveni un instrument de guvernare pentru omul politic. Adevărul este un mijloc pentru stăpînirea economică a naturii, baza unei aplicaţii tehnice. Arta, o unealtă în mîna pedagogului şi moralistului. Este cu neputinţă totuşi ca mijloacele să se transforme în scopuri şi dimpotrivă, fără ca valorile şi bunurile respective să nu evolueze către un alt tip. Căci religia folosită ca un mijloc de guvernare încetează de a mai fi un bun sacru şi devine, de fapt, unul politic. Adevărul căutat numai pentru aplicaţiile lui aparţine bunurilor economice. Arta educatoare şi moralizatoare trece în rîndul bunurilor etice sau politice, dar iese din acela al bunurilor estetice. Este imposibil de a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceea a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului lor propriu. [2]

Valoarea estetică, aşadar, este şi nu poate deveni altceva decît o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieţii. O operă de artă opreşte clipa în loc. Ea este totdeauna preţuită în ea însăşi şi nu în vederea unei valori noi, care ar depăşi-o. [3] Dar printre valorile-scopuri, care dau naştere bunurilor-scopuri, există două clase, după cum acţiunea de subsumare a bunurilor la valori este imediată şi laborioasă sau nemijlocită şi spontană. Un bun teoretic, moral sau religios, adică o operă ştiinţifică, o faptă omenească sau o acţiune religioasă sînt susceptibile de discuţii, au nevoie de comentarii şi interpretări. Adevărul nu străluceşte dintr-o dată în opera savantului. Binele şi sacrul sînt problematice. Sînt necesare acte de mediaţiune ale spiritului pentru a găsi adevărul unei teorii, binele şi sfinţenia unor acţiuni. Raportarea unor obiecte la valorile care le constituie ca bunuri este obţinută, în toate aceste împrejurări, prin acte mijlocitoare ale spiritului. S-ar spune că aci valoarea nu este deplin întrupată în bun, ci bunul este numai o temelie pe care ne putem înălţa către valoare. Valorile se găsesc aci într-un raport de transcendenţă faţă de bunuri. Altfel ni se înfăţişează însă raportul în care se găseşte valoarea faţă de bun, în cazul valorii şi bunului estetic. Aci valoarea se găseşte topită în bun, valoarea şi bunul fac una şi aceeaşi fiinţă ; raportul dintre ele este de imanenţă. Ele sînt fuzionate laolaltă în aşa fel, încît luînd cunoştinţă de o operă de artă sau de un aspect al frumuseţii naturale, valoarea lor ni se trădează imediat, cu spontaneitate, fără vreo cercetare iscusită a minţii. Frumuseţea artistică este pentru noi fructul unui act spontan al sufletului, al unui moment de facilitate. Cine discută, comentează, interpretează o operă de artă, o consideră, de fapt, ca un bun teoretic sau moral. Aşa, de pildă, în dezbaterile asupra psihologiei lui Hamlet sau asupra vinovăţiei sau inocenţei lui Shylock. Valoarea estetică propriu-zisă n-are nevoie de astfel de discuţii. Ea luminează dintr-o dată. Chiar dacă există, după cum vom vedea mai tîrziu, sentimente estetice care se desfăşoară în timp şi pun în joc numeroase elemente intelectuale, acestea nu apar decît în cadrul amintitei impresii spontane şi nu fac altceva decît să dezvolte valori care se găsesc implicate în ea.

Acest îndoit raport posibil între valori şi bunuri este plin de consecinţe. Bunurile teoretice, morale şi religioase, aderînd dinafară la valorile lor, nefăcînd acelaşi corp cu ele, sînt înlocuibile, fungibile. Un adevăr poate fi exprimat în două sau mai multe chipuri. Rigaud dă o nouă expunere rezumativă a *Cursului de filozofie pozi-*

tivă a lui Auguste Comte. Colin face acelaşi lucru pentru filozofia lui Herbert Spencer. Faptele morale sînt şi ele fungibile. Forma acţiunilor noastre morale este indiferentă. Valoarea unei fapte morale se completează dincolo de realitatea ei concretă, într-o regiune abstractă a sensurilor. Fungibilitatea acţiunilor morale merge uneori atît de departe, încît un adept al „vendettei" socoteşte că-şi poate lua răzbunarea asupra unei persoane înrudite cu aceea care i-a adus ofensa. De asemeni, sacrificiul ţapului ispăşitor oferă zeului o victimă echivalentă cu aceea pe care el o pretindea mai înainte. Dar aceste substituiri de bunuri n-ar fi posibile dacă valoarea la care participă n-ar fi detaşată de ele. Pentru că valoarea este liberă şi transcendentă, bunul care o reprezintă este indiferent şi capabil de a fi înlocuit. Aceloraşi valori morale le poţi subsuma fapte felurite, devenite din această pricină bunuri fungibile. Nu tot aşa însă pentru valorile care se găsesc în raport de imanenţă cu bunurile lor. Aci ne întîmpină un caracter de unicitate absolută. O operă de artă nu poate fi înlocuită. Replica unui tablou este, de fapt, un tablou nou. Un concert trăieşte o existenţă deosebită cu fiecare execuţie a lui. Statuia colosală a lui David de Michelangelo este deosebită în cele două întrupări ale ei, de marmoră în faţa Palatului Signoriei din Florenţa şi de bronz lîngă San-Miniato. Întruparea într-un material felurit creează alte valori plastice. Chiar în cazul unor replici identice ca execuţie şi material, ceea ce s-a repetat a fost actul tehnic al întrupării, nu actul artistic al creaţiei, care s-a produs o singură dată şi a dat naştere unei opere unice. Din acest fel al operei de artă rezultă imposibilitatea de a o propune ca model şi a fi imitată. În timp ce există modele morale şi religioase sau opere de ştiinţă dătătoare de măsură, arta nu învaţă pe nimeni nimic şi nu alcătuieşte niciodată o pildă care poate fi urmată. Desigur, în sufletul artistului opera este obiectul unei atitudini finaliste ; căile pe care ajunge la ea îi rămîn însă strict personale. Experienţa artiştilor mai vechi nu poate folosi urmaşilor şi operele lor nu se pot transforma în modele decît prin procedeele tehnice pe care le manifestă. Un

artist ne poate învăţa cum trebuie să alegi şi să foloseşti materialul, dar niciodată cum ar putea fi refăcută opera sa. Împrejurarea aceasta nu se găseşte nicidecum în contrazicere cu ceea ce am spus mai sus despre realitatea şi valoarea normelor. Căci numai normele pot fi prescrise, nu şi operele particulare ca model ; legea, nu exemplul. Moralistul poate recomanda virtutea lui Mucius Scaevola, tocmai pentru că sensul ei depăşeşte fapta concretă care îl realizează ; în timp ce esteticianul se opreşte a propune modelul artei lui Rembrandt. Prescripţiile normative ale esteticii au totdeauna un caracter general, niciodată unul aplicativ.

Pentru o mai completă caracterizare a valorii estetice trebuie cercetat şi locul ei între celelalte două mari clase de valori, stabilite de logică : valorile *reale*, adică valori la care aderă lucruri, şi valorile *personale*, la care aderă persoane. După toate cele spuse pînă acum, s-ar părea că valoarea estetică este o valoare reală. În adevăr, numim frumoase îndeobşte lucruri : tablouri, statui, construcţii etc. Nu puţini sînt, dealtminteri, esteticienii care situează valoarea estetică printre valorile reale. Dar această constatare este plină de dificultăţi. Căci, mai întîi, nu numai despre unele lucruri putem spune că participă la valoarea estetică, dar şi despre unele acţiuni, cum sînt, de pildă, dansul, jocul unui actor sau cîntul unui virtuoz. În afară de aceasta, lucrurile ne apar frumoase tocmai întrucît sînt operele unui artist. În operă preţuim pe creatorul ei. Valoarea estetică ar putea fi deci cel mult o valoare personală străbătînd printr-o valoare reală. Dar nici la această concluzie nu ne putem opri. Valoarea lucrurilor şi a fiinţelor poate face parte din rîndul valorilor existenţei, adică din rîndul acelor valori date nemijlocit în experienţa noastră. După cum se poate recunoaşte însă cu limpezime, valoarea estetică nu aparţine existenţei, ci culturii. Încă de la începutul acestor pagini, am arătat că frumosul artistic, adică acea calitate care apare prin subordonarea unui obiect în sfera valorii estetice, este produsul unei intervenţii umane. Această intervenţie constă în coordonarea mai multor elemente înlăuntrul unei unităţi organice, încît din acest punct de vedere valoarea estetică poate fi înţeleasă, împreună cu Münster-

berg, ca o valoare a unității.[4] Lucrurile nu se prezintă niciodată de la ele însele în unități, în ansambluri armonioase. Unitatea este totdeauna un produs al omului, un plus adăugat lucrurilor de forța lui creatoare. Dar împotriva rînduirii estetice în sfera valorilor reale și existențiale se mai opune și faptul că niciodată ea nu este atribuită lucrurilor, ci numai fenomenului lor, chipului în care ele apar conștiinței noastre. Ceea ce participă la valoarea estetică nu sînt lucrurile și nici acțiunile, ca niște date ale experienței practice, ci aparența lor. Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realități ideale corelaționate cu conștiința și cărora nu le-am mai putea presupune nici o existență, îndată ce scînteia conștiinței s-ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenția valorii estetice, nu sînt, așadar, niște lucruri, ci numai niște fenomene ale conștiinței. Prin toate aceste însușiri valoarea estetică dobîndește o fizionomie mai precisă. Cu referință la ea, putem aborda acum cu mai multă siguranță lumea estetică, adică a operelor de artă, nu însă mai înainte de a atinge alte cîteva probleme.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ

Posibilitatea de a subordona oricare din aspectele realului în sfera valorii estetice, despre care am amintit mai înainte, determină așa-numita atitudine estetică în fața lumii și a vieții. Atitudinea estetică trebuie însă limpede distinsă de estetism, cu care confuzia este adeseori făcută. Estetismul este acea atitudine care reactivează în realitate numai valori de artă, rămînînd într-acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesînd chiar o anumită ostilitate față de ele. Stăpînește un punct de vedere estetist acela care în fața unei opere științifice, în loc să se intereseze de substanța cercetării, de justețea sau profunzimea adevărurilor pe care le atinge, judecă numai darul de scriitor al cercetătorului. Estetismul inspiră pe acela care apreciază, în conduitele practice ale vieții, nu valoarea lor morală, binele sau răul pe care ele îl pot conține, ci pitorescul lor, forța plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvînt exprimat într-o anumită împrejurare concretă. Dintr-un punct de vedere estetist se așează acela care, din complexul de valori al religiei, reține și prețuiește numai frumusețea ceremoniilor și a cadrului în care ele se desfășoară. Nici adevărul, nici binele, nici sacrul nu au un preț adevărat pentru estet. „Lumea nu este justificabilă decît ca fenomen estetic", spunea odată Fr. Nietzsche, un om care avea dealtfel în sine o posibilitate mai largă de îmbrățișare a lumii. Lupta unui Flaubert cu formele burgheze

ale societății timpului său, fanatismul său estetic, provenea poate dintr-o antipatie radicală față de toate valorile extraestetice care se întrunesc în cuprinsul vieții sociale. „Nimic din ce se întîmplă cu adevărat n-are o importanță cît de mică", scria odată Oscar Wilde. Și altă dată : „Mulți oameni acționează bine, dar foarte puțini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este cu mult mai greu și în același timp mai frumos". [1] Neatenția pentru realitate, substanța în care se plăsmuiește fapta morală, și prețuirea cu mult superioară a expresiei față de acțiune, iată manifestările unei atitudini estetice a spiritului. Această ațintire asupra singurelor momente ale realității care pot fi răsfrînte ca valori estetice, îl face pe estet insensibil nu numai la celelalte valori, dar și la negația și înfrîngerea lor. „Ce frumos lucru este o crimă frumoasă", exclama odată foiletonistul francez J. J. Weiss, dînd astfel expresie unei parțialități care poate jigni. [2] O crimă nu poate reclama ca atitudine corelativă adecvată decît pe aceea morală, și persoana care se înșeală asupra acestei împrejurări, crezînd că poate substitui esteticul moralului, dovedește o supărătoare mutilare a integrității omeniei în el. Umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere și potrivita lor distribuție față de situațiile vieții. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoțește totdeauna cu grave defecte omenești. Egoismul, lipsa de pietate și uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuțită pentru frumos. În această constelație spirituală, înseși valorile estetice par înjosite. Căci ceea ce alcătuiește prețul suveran al artei și frumosului este situația lor într-o lume care nu este în întregime artistică și frumoasă și în care ele sînt chemate să ne odihnească și să ne regenereze din încordările vieții practice și din ostenelile și luptele adevărului și binelui. Numai alternanța și contrastul lor cu alte bunuri le conferă prețul lor suprem. Nici unul din aceste neajunsuri nu este însă al atitudinii estetice. Cine adoptă poziția ei nu nesocotește și nu se închide celorlalte valori și bunuri, ci numai le interpretează cu optica și din perspectiva ei. De aceea, pe cînd estetul ocupă un loc excentric

în viață, insul care adoptă atitudinea estetică poate da un centru existenței sale și o privire liberă asupra orizontului celorlalte valori.

O problemă de o mare importanță sistematică ne apare însă în acest moment în cale. Cum poate deveni atitudinea estetică o formă generală de interpretare a realității, fără a provoca acea înlăturare a teoreticului, moralului, religiosului etc., pe care o vestejim în estetism ? Cum este cu putință, cu alte cuvinte, de a răsfrînge unele obiecte ca adevăruri, fapte morale sau bunuri religioase și în același timp a le privi din unghiul unei atitudini estetice ? A găsi răspunsul unei astfel de întrebări înseamnă a afla întemeierea atitudinii * care ne preocupă. Să spunem acum că posibilitatea acestei regrupări stă în împrejurarea că feluritele valori nu reacționează unele lîngă altele și separat, ci într-o conexitate făcută cu putință prin asocierea lor în interiorul unei structuri psihice, adică a unui fel sufletesc de a fi dominat de o valoare determinată. Există, în adevăr, după cum a arătat E. Spranger în renumitele lui cercetări despre *Formele vieții*, o structură tipică a omului economic, teoretic, estetic, politic, religios etc. Oricare ar fi structura unei individualității, ea nu-i răpește posibilitatea de a răsfrînge aspectele realului și în raport cu alte valori decît aceea care domină complexiunea sa. Prin aprofundarea specificității structurii, deosebirile dintre valori pot fi întrecute, toate grupîndu-se armonios în perspectiva valorii centrale și dominante. Iată, de pildă, cazul structurii și atitudinii teoretice, singura pe care o filozofie mai veche o crede capabilă să organizeze realitatea. [3] Lumea este pentru omul teoretic, spune Spranger, un complex de relații generale de dependență. Cîtă vreme teoreticul nu izbutește să transforme poziția sa într-o perspectivă generală, el nu poate resimți decît ostilitate pentru celelalte valori și pentru structurile pe care acestea le determină. Astfel, omul teoretic poate fi antieconomic. Căci dacă acesta din urmă consideră lumea ca o colecție de utilități, teoreticul îi va opune un dispreț invincibil. Grecii,

* În ediția a III-a : aptitudinii. Corectat după ediția a II-a (n. ed.).

primii oameni de tip teoretic, creează pentru indivizii a căror orientare este economică, termenul de ***banausi***, expresie a repulsiunii pe care o simţeau în această împrejurare. Teoreticul poate fi apoi şi antiestetic. În adevăr, înclinaţia de a vedea în lume o expresie a sufletului este o atitudine cum nu se poate mai străină mentalităţii omului teoretic. Tot din tabăra teoretică a grecilor ne vine renumita condamnare platoniciană a artei. Dacă apoi omul religios priveşte fiecare eveniment al lumii în raport cu înţelesul ei total, iată un fel de a vedea care nu trezeşte nici un răsunet în sufletul omului teoretic, pentru care religia nu este decît o formă întrecută a conştiinţei ştiinţifice. Nici atitudinea socială în dubla ei intenţie posibilă, de simpatie cu valorile eterogene pe care semenii le întrupează şi de dominaţie asupra lor, de impunere a valorii proprii, nu este mai potrivită individualismului critic al omului teoretic. Dar, cu toată această intransigenţă a situaţiei teoretice în viaţă, nu este deloc exclusă înmlădierea şi dezvoltarea ei mai departe, pînă a o face asociabilă cu alte valori ale culturii. Este, de pildă, atitudinea teoretică absolut incompatibilă cu aceea economică ? Tehnica nu este oare dezvoltarea economică a adevărurilor ştiinţifice ? Folosirea ştiinţei în scopul prevederii şi stăpînirii realităţii, nu numai a naturii, dar şi a societăţii, nu dezvoltă aptitudinea ştiinţifică într-un sens politic ? Marile sisteme metafizice, prin încercarea lor de a obţine o explicaţie a lumii ca totalitate, nu reprezintă oare o extindere a ştiinţei pînă la punctul de vedere al religiei ? Dacă, aşadar, adîncind poziţia sa specifică, omul de ştiinţă poate atinge toate celelalte valori, împrejurarea nu este oare repetabilă şi pentru acela care adoptă atitudinea estetică ?

Desigur, pentru a fructifica atitudinea estetică şi a o face atît de cuprinzătoare, numeroase obstacole îi ies în cale. Am văzut, de pildă, şi mai sus, că lumea adevărurilor este a mediaţiunii intelectuale. Adevărul trebuie căutat, pe cînd frumuseţea se oferă cu spontaneitate spiritului. Am spune că, pe cînd atitudinea teoretică cucereşte, aceea estetică primeşte un dar. Ostenelile sînt ale cercetării ; contemplaţia se bucură de repaos. Nu cumva atunci deprinderile sufleteşti pe care le pune în

joc perspectiva estetică asupra lumii rămîn inferioare sarcinii de a cunoaşte ? În afară de aceasta, atitudinea estetică aspiră spre totalitate. În lumina ei, aspectele realului se rotunjesc în unităţi de sine stătătoare. Pentru ştiinţă lumea se înfăţişează însă în fragmente. Sînt oameni de ştiinţă de mare destoinicie, spirite cercetătoare dintre cele mai ascuţite, care nu ajung niciodată să întrevadă întregul care urmează să se recompună din investigaţiile lor. Numai omul de ştiinţă poate fi un specialist, nu şi artistul. Nu sînt aci tot atîtea divergenţe care pot lăsa fără speranţă încercarea de a asocia atitudinea estetică şi ştiinţa ?

Binele este şi el obiectul unei aspiraţii şi, din acest punct de vedere, se opune frumosului. Dar pe cînd adevărul este totdeauna o ţintă, binele rămîne o cale, încordarea eroică de a atinge ţinta. Cînd Lessing arăta că preţuieşte mai mult drumul către adevăr, sforţarea de a-l atinge, decît adevărul însuşi, accentul preţuirii sale cădea, de fapt, pe valoarea etică, pe care adevărul se sprijină. Este evident că adevărul nu devine posibil fără actul de voinţă morală al cercetătorului care îl urmăreşte. În momentul însă în care adevărul este găsit, el este resimţit ca o valoare autonomă şi separată de valoarea care l-a făcut cu putinţă. În acelaşi timp, frumuseţea artistică se dezvoltă şi ea pe trunchiul moralităţii artistului, al puterii sale înfăptuitoare, al consecvenţei şi capacităţii sale de a se sacrifica. Trebuie citită biografia unui Michelangelo sau Beethoven pentru a vedea care este întinderea bazei morale pe care se ridică o operă artistică de primul ordin. Cine crede despre creaţia artistului că poate să se înalţe în frivolitate, se gîndeşte desigur la opere de mică adîncime, pentru care au fost necesare numai scăpărarea fanteziei şi abilităţile talentului, nu acea concentrare a întregii personalităţi pe care o percepem în realizările mai de seamă. Oricare ar fi însă baza ei umană, în clipa în care valoarea estetică este realizată, ea se distinge de toate valorile morale care au precedat-o. Toate formele binelui se dezvoltă în atmosfera luptei, pe cînd frumuseţea artistică şi contemplaţia prin care ne-o apropiem trăiesc în atmosfera seninătăţii scu-

tită de luptă și de osteneli. Cum vom putea deci atinge valoarea morală din unghiul esteticului ?

Contraste sînt desigur și între estetic și religios. Am arătat că valoarea estetică există într-o aderență atît de strînsă cu obiectele concrete care își primesc semnificația de la ea, încît raportul lor poate fi caracterizat prin termenul de imanență. „Frumosul este splendoarea realului“, sună o veche formulă. Solidaritatea lui cu realitatea este aceea a atributului față de substanță. După cum nu putem deosebi substanța de formele ei atributive, tot astfel nu e cu putință de a înregistra frumusețea despărțită de realitatea care o susține. Valorile de frumusețe sînt fixate în straturile superficiale ale realității concrete și sînt date în chip nemijlocit odată cu ele, astfel că este imposibil a le depăși fără a nu pierde din vedere ceea ce este frumos în lume. Ceea ce este sacru, divinul, se situează însă în alte regiuni ale realului ; el întrece în tot cazul realitatea superficială dintr-o înălțime inaccesibilă, pe care o răsfrîngem cu sentimentul unei dependențe și a unei umilințe nesfîrșite. „Acum am început a grăi către Domnul și eu sînt pămînt și cenușe“, vorbește Avraam (*Facerea*, 18, 27). Divinul este pentru R. Otto, care amintește acest cuvînt, obiectul numinos, acela care provoacă în conștiință sentimentul stării de creatură, adică al neantului propriu în fața a ceea ce depășește infinit orice formă a creației.[4] Valoarea estetică se transmite ca simplă valoare realității care o susține, pe cînd valoarea religioasă cere pentru a se realiza actul de negație a oricărei valori a realității create. Am putea spune că, pe cînd ființa orientată estetic trăiește în atmosfera încrederii și prieteniei pentru concret, omul religios începe drumul ascensiunii sale către divin prin sacrificiul subiectiv al lumii. Trebuie să mori pentru lume sau trebuie să faci ca lumea să moară în tine, pentru a regăsi căile divinului. Împrejurarea că termenul *contemplație* este aplicat deopotrivă stării estetice și mistice, explicabilă istoricește prin identitatea originilor platoniciene și neoplatoniciene ale esteticii moderne și misticii creștine, nu ne poate ascunde varietatea pe care acest termen o denumește. Căci, pe cînd contemplația estetică este un act de afirmare a valorii concretului, contemplația mistică este unul de

tăgăduire a ei. Un contrast mai puternic ca acela dintre estetic și religios pare deci a nu putea fi gîndit.

Dar deși atîtea deosebiri apar odată cu alăturarea frumosului de adevăr, bine și sacru, ele sînt ireductibile și posibilitatea asocierii acestor valori nu este exclusă. Așa, pentru a reveni asupra raportului dintre teoretic și estetic, trebuie spus că acesta din urmă poate lucra ca o normă regulativă tocmai în domeniul teoreticului. Cercetarea se prezintă în adevăr rareori pură și numai în puține împrejurări izbutește ea să se subordoneze singurelor finalități ale cunoașterii. Filozofia ne înfățișează de cele mai multe ori nu numai cum este lumea, dar și cum trebuie să fie. Jules de Gaultier a numit *mesianică* forma aceasta bastardă, dar foarte frecventă, a filozofării, în care cunoașterea se împletește cu voința, știința cu morala, adevărul cu o anumită idee a binelui. „Filozofia oficială, scrie J. de Gaultier, este aceea care face să creadă pe oameni că lucrurile se întîmplă altfel decît s-ar cuveni, inculcîndu-le în același timp opinia măgulitoare că le revine a reforma realitatea rău construită. Filozofii din această categorie, singurii care au avut de-a lungul veacurilor ascultarea mulțimilor și asentimentul colectivităților, pentru că s-au priceput să măgulească vanitatea oamenilor și chiar dorința lor de fericire, nu fac decît să reconstituiască, sub aparențe dialectice, tema mesianismului religios, acela căruia legenda biblică i-a dat pentru credința naivă afabulația cea mai tipică.“[5] Cum este însă cu putință a disocia gîndirea teoretică din complexul mesianic, pentru a o restitui singurelor scopuri ale cunoașterii ? Apropiind-o de tipul estetic al spiritului, răspunde Gaultier, de contemplație pură, înlocuind, cu alte cuvinte, mesianismul cu o filozofie *spectaculară*. Atitudinea contemplației estetice, cu tot ce implică ea ca dăruire a noastră către simplele aparențe ale lumii, poate deci secunda scopurile de cunoaștere ale spiritului, ajutîndu-l să se elibereze din atingerile și contaminările moralei. Filozofia ca activitate teoretică a spiritului va fi spectaculară sau nu va mai exista deloc. „A cunoaște cum se petrec lucrurile, în loc de a compune intriga și deznodămîntul lor, iată în ce constă activitatea propriu-zis fi-

lozofică", scrie Gaultier. În dialectica spiritului, esteticul apare deci ca un adjuvant al teoreticului.

Nu numai dealtfel în această împrejurare. Căci dacă, precum am văzut, cunoașterea manifestă tendința de a rămîne la fragment și în specialitate, cine o va ajuta să iasă din acest impas, sprijinind-o spre ținta unei îmbrățișări mai largi a realității ? Intuițiile totalizatoare ale artei au oferit adeseori științei anticipațiile necesare pentru ca cercetările ei să nu rătăcească fără scop. Chiar un reprezentant al celui mai riguros spirit științific, cum a fost H. v. Helmholtz, a trebuit odată să recunoască artei această însușire. Intuiția artistică, cu facultatea ei de a surprinde tipicul în individual, este pentru Helmholtz o putere care anticipează însumările laborioase și generalizările treptate ale științei. Gîndirea intuitivă, *das anschauliche Denken*, despre care vorbea Goethe, nu este altceva. [6] Orice cercetare științifică, orice observație, orice experiment se produc apoi în cadrul unei viziuni de totalitate a realității cercetate. Dacă vrem ca experiențele noastre să nu devină sterile, observă odată H. Poincaré, trebuie să ne călăuzim de o anumită concepție generală despre lume. Chiar dorind cu tot dinadinsul, nu ne putem desface de ea. Expresiile limbii o duc cu ele. Ea alcătuiește un cadru sistematizator de care nu ne putem elibera. [7] Această concepție despre lume sau, mai exact spus, această viziune a ei ca ansamblu, nu este însă de resortul propriu al științei. Ea este, de fapt, contribuția intuiției artistice devenită folositoare investigațiilor științei. Știința înaintează de la fapt la fapt, de la observație la observație, de la generalizare la generalizare. Procedarea ei este prin excelență succesivă și mediativă. * Intuiția în care se recompune însă o totalitate bine închegată este un act care amintește de aproape contemplația artistică. [8] Fără îndoială, știința cercetează și arta contemplă. Contemplația nu se opune însă cercetării, ci, dimpotrivă, atunci cînd o ajută să se degajeze de sub injoncțiunile moralei sau cînd îi oferă cadrul în care să se poată înscrie rezultatele ei. Spiritul artistic se poate

* În ediția a III-a : meditativă. Corectat după edițiile anterioare (n. ed.).

deci uni cu cel științific. Ba chiar numai unirea lor oferă acestuia din urmă întreaga lui rodnicie.

În același fel, nu există oare o posibilitate de asociere a atitudinii estetice cu aceea morală ? Desigur, există un contrast între lupta etică și senina armonie a contemplației. Nu sînt însă lupte care sfîrșesc în armonie și seninătate ? Este o prăpastie adîncă între luptă și armonia dinaintea ei, nu însă între luptă și armonia care o încunună în cele din urmă. În dialectica momentelor spirituale, putem distinge o stare de contemplativitate rămasă inferioară contrastelor și încordărilor dramatice ale vieții. Insensibilitatea estetică pentru temele acțiunii, despre care ne amintea sentința citată mai sus a lui Wilde, provine din ignorarea lor și din slăbiciunea voinței care nu le-a încercat încă. Atunci însă cînd mintea a făcut descoperirea lor și voința s-a călit în luptele pe care ele le impun, spiritul poate ocupa din nou punctul de vedere al armoniei estetice. El poate aspira atunci către starea de personalitate, adică de integrare a tendințelor care s-au găsit în luptă în cuprinsul său, dînd astfel un sens estetic evoluției sale morale. Idealul personalității în etica modernă a apărut, fără îndoială, sub înrîurirea unei atitudini estetice. Vechile morale ale virtuții erau construite dintr-un unghi teoretic. Norma lor consta din conformarea la un principiu capabil de a apărea cunoștinței. Personalitatea este însă obiectul unei năzuințe plăsmuitoare, care folosește materialele brute ale persoanei, integrîndu-le într-o formă a existenței de o unitate, consecvență și armonie internă amintind opera de artă. Virtuosul este omul care cunoaște și se comportă în consecință. Personalitatea este propriul ei artist, meșterul care se întocmește după analogia artei. Etica personalității prescrie apoi omului în raportul său cu lumea o țintă deopotrivă cu aceea pe care a atins-o pentru sine. Virtuosul moralelor antice nu dorea transformarea lumii, ci numai supunerea la legea ei inflexibilă, revelată cunoașterii sale. Personalitatea este însă deopotrivă propriul ei meșter și artistul plăsmuitor al realității înconjurătoare. Armonia externă a lumii, ca o răsfrîngere a armoniei interne a personalității, este a doua năzuință a unei morale inspirate de atitudinea estetică. Nu este

deci de mirare că moraliştii personalităţii au folosit adeseori comparaţia sugestivă cu arta şi valorile estetice. „Întreaga fiinţă a lumii, scrie odată Goethe, stă în faţa noastră ca un bloc de piatră înaintea maestrului constructor, care numai atunci îşi merită numele, cînd din aceste întîmplătoare mase naturale poate construi, cu cea mai mare economie, finalitate şi solidaritate, o icoană apărută mai întîi spiritului său. Totul în afară de noi şi totul în noi este doar element; dar în adîncul nostru locuieşte forţa creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut şi care nu ne îngăduie să ne odihnim cîtă vreme, într-un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înşine.“ [9] Analogia temei morale a vieţii cu creaţia artistică nu putea fi mai limpede exprimată. Ceea ce doreşte să devină omul moralei, inspirată de idealul personalităţii, este un „suflet frumos“ *(eine schöne Seele)*, o năzuinţă care revine deopotrivă la Goethe şi Schiller. Este „frumos“ pentru ei sufletul care îşi cîştigă libertatea prin potrivita transformare a principiilor în înclinaţii, un proces care îl ţine la fel de departe de tirania instinctelor, dar şi de aceea a raţiunii rigoriste. Se ştie care a fost, în construirea ideii de „suflet frumos“, înrîurirea teoriilor esteticii kantiene despre contemplaţia frumosului, ca o stare de integrare a sensibilităţii cu inteligenţa şi a materiei cu forma. Ceea ce Kant arătase ca un bun sufletesc cîştigat în contemplaţia frumosului, moraliştii personalităţii autonome şi ai sufletului frumos doreau să menţie pentru întreaga viaţă morală a omului. [10] Disciplina contemplaţiei tinde a deveni pentru ei idealul întregii existenţe. Lumea însăşi trebuie transformată într-un obiect al contemplaţiei. Nu este deloc deci exagerat a spune că etica nouă s-a alcătuit sub presiunea contemplaţiei estetice şi că în această ocazie atitudinea inspirată de ea şi-a dovedit eficacitatea în călăuzirea vieţii morale.

Nici atitudinea religioasă nu rămîne neasociabilă cu aceea estetică. Afirmaţia estetică a valorii lumii concrete şi tăgăduirea ei religioasă sînt poziţii care se pot întruni în preţuirea lumii ca simbol, ca un chip expresiv pe care se imprimă o viaţă lăuntrică. Esteticul se opreşte la înfăţişările superficiale ale lumii, la valorile ei de pitoresc.

Omul religios se înalţă spre absolut. Dar există o poziţie inspirată de atitudinea estetică, pentru care valoarea lumii rezultă din ceea ce ea exprimă, din prezenţa absolută pe care o manifestă. „Natura îmi ascunde pe Dumnezeu“, scrie odată Jacobi. [11] Iată o afirmaţie de intransigenţă religioasă! Natura este „haina vie a dumnezeirii“, pentru spiritul în acelaşi timp estetic şi religios al lui Goethe, prietenul lui Jacobi şi contrazicătorul său de mai tîrziu. „După cum sufletul nu poate fi înţeles decît prin corp, tot astfel Dumnezeu numai prin natură“, observă Goethe într-o însemnare a tinereţii. [12] Se perpetua aci o vedere mai veche, ale cărei origini stau în neoplatonism. Astfel, pentru Plotin, frumuseţea frunzelor şi a florilor participă la aceea inteligibilă şi imuabilă a divinităţii. [13] „Considerată în sine, natura glorifică pe creatorul ei“ *(per seipsam considerata natura dat artifici suo gloriam)*, scrie Sf. Augustin [14], unul din gînditorii prin care unele din ideile neoplatonismului pătrund în creştinism. Nu scrisese oare şi psalmistul: „Domnul împărăteşte, îmbrăcat în frumuseţe“ *(Psalmi*, 92, 1)? Totuşi creştinismul rămîne în general în situaţia specifică a religiei îndepărtată de lume. Abia cu apariţia Sf. Francisc din Assisi se produce o nouă încercare de a gîndi împreună valoarea lumii concrete cu aceea a divinităţii şi de a regăsi pe una în cealaltă. Creatura este manifestarea lui Dumnezeu, ea poartă în sine semnificaţia lui, *„de te, Altissimo, porta significatione“*, ne vesteşte Sf. Francisc în *Imnul Creaturilor*. Natura nu-i ascunde lui Francisc pe Dumnezeu, ea îl manifestă şi îl reprezintă, cum semnul reprezintă înţelesul lui. Bunăvoinţa lui Francisc pentru lume şi pentru artă, care stă la baza Renaşterii italiene, este produsul unei orientări a spiritului religios prin cel estetic. S-ar putea, fireşte, înmulţi mărturiile acestei asociaţii între religios şi estetic. Mai cu seamă în panteism, spiritul religios găseşte calea unei întoarceri către realitatea concretă şi către preţuirea ei. Adoraţia lui Dumnezeu şi valorificarea estetică a lumii se îmbină pentru panteist în acelaşi act al sufletului.

Atitudinea estetică îşi poate dovedi astfel eficacitatea ei în oricare din domeniile valorilor culturale, grupîn-

du-le în perspectiva ei și dîndu-le o formă în consecință. Se poate deci spune că prin subordonare în sfera esteticului, cuprinsul realității nu se împuținează, reducîndu-se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii, împlinind o icoană a lumii și vieții, a cărei fecunditate a fost de mai multe ori dovedită în decursul istoriei.

PARTEA a III-a

OPERA DE ARTĂ

INTRODUCERE

Definiţia valorii estetice încercată în capitolul anterior netezeşte calea către caracterizarea operei de artă pe care dorim s-o întreprindem acum. Am văzut că un obiect oarecare, dat în experienţa noastră, se constituie ca bun estetic numai în măsura în care îl introducem printr-un act al spiritului în sfera valorii estetice. Dar, pentru ca acest act al spiritului să se poată produce, obiectul are adeseori o seamă de însuşiri care caracterizează structura lui şi îi determină locul printre alte obiecte ale realului ca operă de artă. Actul constitutiv de operă poate fi al artistului. El constă în cazul acesta în prelucrarea efectivă a unui material şi constituie creaţia. Dar el poate fi un act imaterial, subsumarea pur ideală a unui obiect în sfera valorii estetice, şi alcătuieşte atunci contemplaţia. Fără îndoială că prin contemplaţie un mare număr de obiecte pot fi răsfrînte ca opere de artă. Pentru atitudinea spiritului orientată estetic, chiar o ceremonie religioasă sau un raţionament ştiinţific se pot înzestra cu atributele artei. Dar, printre feluritele obiecte date în experienţă, sînt unele care solicită în mod special atitudinea estetică şi care favorizează cu preferinţă contemplaţia. Acestea sînt operele de artă propriu-zise, adică acele obiecte în privinţa cărora actul creaţiei coincide cu actul contemplaţiei. Cînd reflectez ca ceva artistic un raţionament ştiinţific, actul subiectiv al constituirii operei se îndreaptă către un obiect care nu fusese gîndit şi de

creatorul lui în vederea acestui mod special de a fi răsfrînt. Cînd însă actul de subsumare în sfera valorii estetice se îndreaptă asupra unui obiect, cum ar fi, de pildă, o pînză de Luchian, el iese în întîmpinarea actului aceluia care a plăsmuit-o tocmai în vederea acestui scop. Pe aceste obiecte, care sînt operele de artă, urmează să le caracterizăm acum și, în primul rînd, din punctul de vedere al locului pe care ele îl ocupă printre celelalte obiecte ale realității.

1. ARTĂ, TEHNICĂ ȘI NATURĂ

Într-una din poeziile sale, Goethe închipuie un mit al artei, a cărui semnificație trebuie reținută. Poezia, care poartă titlul *Die Nektartropfen*, evocă pe Minerva aducînd din cer lui Prometeu un potir cu nectar menit să fericească pe oameni și să trezească în sufletul lor instinctul artelor frumoase. Mîna Minervei tremură cînd zeița atinge pămîntul și din picăturile revărsate vin grabnic să guste albinele și fluturii, păianjenii și atîtea din animalele care împart de atunci cu oamenii fericirea artei. Arta este, așadar, pentru Goethe, darul unei puteri care străbate întreaga fire. Oamenii o primesc de la natură, celebrînd în operele lor amintirea unei porniri cerești, activă chiar în straturile cele mai umile ale creației. Instinctul plastic care străbate întreaga lume, „sufletul lumii“ despre care vorbise altădată Platon și a cărui noțiune revine acum în titlul unuia din poemele lui Goethe, ne este înfățișat prelucrînd pămîntul amorf, prescriind forme chiar pietrelor ascunse în tainițele lui adînci.

Cît de caracteristică este pentru Goethe această înțelegere imanentistă a puterii artistice, ne apare mai limpede dacă o comparăm cu concepția corespunzătoare a marelui său emul, a lui Schiller. În poema *Die Künstler*, Schiller a ridicat de asemeni un cîntec de laudă puterii artistice, pe care el o atribuie însă numai omului, în toată întinderea firii. „Albina te poate învăța hărnicia,

vestește Schiller, un vierme poate deveni maestrul îndemînării tale, știința o împarți cu duhurile superioare, doar arta, omule, o ai pe seama ta." Dacă astfel pentru Goethe, arta era veriga capabilă să lege pe om cu întreaga natură, pentru Schiller ea devine funcțiunea prin care omul se izolează din mijlocul ei, în sublimitatea caracterului său moral. Deosebirea dintre naturismul lui Goethe și idealismul lui Schiller apare deci și în aceste vederi asupra artei, ca în atîtea alte împrejurări în care prietenia și colaborarea lor lua forma unei armonii complementare.

Dacă am citat aceste două păreri felurite, este pentru că fiecare din ele înfățișează cîte o parte din adevărul lucrurilor, întregimea lui refăcîndu-se însă abia din întrunirea lor. Opera de artă ne poate apărea, în adevăr, ca un produs al puterii plastice inconștiente a naturii; dar, în același timp, ea este un rezultat al aptitudinii tehnice a omului, prin care libertatea și conștiința sa introduc în realitate o lume de obiecte, deosebite de natură.[1] Ca manifestare naturală, opera de artă face parte din clasa de fenomene în care intră toate sintezele, asimilările, asocierile de elemente în combinații noi și cărora li se opun fenomenele de descompunere, de dezasimilare, de întoarcere a complexelor în elemente. Tendința naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte în instinctul constructiv al atîtor animale, apoi în faptul biologic al gestațiunii și creșterii și chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor, combinațiilor chimice etc. Comparată cu astfel de procese, arta ne apare și ea ca o nouă modalitate de organizare a materiei, cînd este vorba de arte care prelucrează anumite materiale, cum sînt artele plastice, sau ca un fel special de compunere a datelor conștiinței, cînd este vorba de arte care pun în mișcare reprezentări de-ale ei, cum este poezia. Adînca afinitate a naturii cu arta, spre deosebire, de pildă, de mașină, poate fi limpede resimțită în unele împrejurări. Un automobil părăsit într-o pădure sau cîmpie rămîne acolo totdeauna străin și neîncadrat. Nu tot astfel un monument plastic sau arhitectural. Cînd privești așa-numitele ziduri ciclopeene de la Mycena sau Tirynth, fortificațiile întocmite în blocuri colosale de piatră

încă din epoca pelasgeiană, așa cum ele odihnesc pe temelia lor de stîncă, ai impresia că munca naturii nu s-a oprit odată cu apariția omului. Straturile geologice se continuă cu cele arheologice. Acțiunii puterilor naturale și rezultatelor lor li se adaugă operele artei. Tot astfel, un monument al pietății și amintirii situat între copaci sau un castel dominînd o culme solitară, ca un simbol al puterii care a străjuit acele locuri, sînt creații ale omului care consună cu peisajul, pe care natura le primește și le asimilează. În stînca nezguduită și în cutezătorul castel care o domină simțim unitatea aceleiași forțe, identitatea aceluiași elan al naturii. Arta nu ne apare în aceste condiții ca ceva străin din viața firii. O mărturie a facultății artistice a omului ne vorbește în mijlocul naturii, ca o nouă formă a puterii ei plastice și active.

Dar aci ne apare ceea ce cu bună dreptate s-ar putea numi paradoxul artei. Căci opera de artă este pe de o parte un fapt natural, ilustrînd o forță activă în întreaga serie a formelor și proceselor naturii, iar pe de altă parte ea este ceva izolat din natură și opus ei, ca tot ce este produsul tehnicii omenești. Tehnica reprezintă, în adevăr, aportul omului în realitate. Ea înfățișează apoi ceva opus naturii, ca una care, față de mecanismul firii, reprezintă produsul activității finaliste a spiritului. Tocmai această opoziție a artei față de natură o făcea suspectă în ochii lui Platon și determina renumita condamnare metafizică a artei pe care o pronunță marele filozof grec. „Înșelăciune și iluzie, scrie Platon (în *Sofiști*), alcătuiesc esența artelor, și scamatorii trebuiesc puși în același rînd cu sculptorii și pictorii, cu toți deopotrivă constituind categoria imitatorilor." Faptul de a fi în același timp natură și antinatură alcătuiește fondul așa-zicînd contradictoriu al fenomenului artistic și precizează locul lui în mijlocul realității.

Antinaturalismul artei rezultă, mai întîi, din faptul că operele ei par a fi imitația naturii. Dar imitația unui lucru nu îl dublează în toate cazurile. Imitația unui obiect nu este același obiect, produs pentru a doua oară, decît în anumite ocazii determinate. Astfel, între o sută de cărți imprimate în aceleași condiții sau o sută de monede din același aliaj și cu aceeași efigie, nu putem sta-

bili originalul și copia. Toate aceste obiecte alcătuiesc o serie absolut omogenă. Nu tot astfel în ce privește raportul dintre un portret sau peisaj și omul sau colțul de natură care le-a stat drept model. Între unele și altele există completă eterogenie. Tabloul nu este natura într-un al doilea exemplar. Nefiind însă natură, el este ceva în afară de natură și opus ei. Dar arta este ceva afară de natură și pentru faptul că producerea ei o simțim dependentă de aptitudinile omenești și de finalismul lor, iar nu de mecanismul forțelor naturii. O floare este pentru noi un produs mecanic al naturii, întrucît nu ne reprezentăm o conștiință care s-o fi gîndit înainte de a o fi creat și care în acest scop să fi mobilizat și să fi condus anumite forțe și procese sufletești legate de o individualitate. Acesta este însă cazul operei de artă, care din această pricină ne apare ca ceva opus naturii. Apoi, opera de artă este un întreg care își ajunge pe deplin, încît el pare cu adevărat izolat din natură. Am arătat în capitolul precedent că valoarea estetică și, prin urmare, bunul estetic, adică opera de artă, sînt scopuri absolute. Pentru punctul de vedere estetic, înlănțuirea evenimentelor pare că se oprește în fața artei și nu se continuă după ea. Opera de artă ne dă în adevăr impresia unei totalități necondiționate, trăind prin sine, încît valoarea ei se păstrează chiar atunci cînd toate obiectele și stările care o înconjurau odată și au contribuit efectiv s-o producă au dispărut, așa cum o dovedesc exemplarele artistice scoase la iveală din pămîntul unei vechi civilizații.

Cu acestea am precizat însă numai jumătate din suma însușirilor care întregesc ideea artei. Căci arta nu este numai antinatură, dar și natură. Pentru a ne da bine seama de această stare de lucruri, este necesar să comparăm arta cu mașina, produsul antinaturalistic prin excelență. Mașina este și ea o plăsmuire izolată din natură și în care spontaneitatea procedeelor firii este înlocuită printr-o finalitate sprijinită de conștiință. Mașina lucrează numai după ce elementele și funcțiunile ei au fost coordonate conștient în vederea unui scop. Finalitatea mașinii este din această pricină extrinsecă. Mașina lucrează după o finalitate, fără a fi ea însăși un scop. Mașina este un mijloc către un scop. Am văzut însă că opera de artă nu slujește nici unui scop extrinsec, ea este un scop în sine ; finalitatea ei este intrinsecă. Aci ne apare din nou, spre deosebire de mașină, afinitatea artei cu natura. Căci, în definitiv, nici natura, pentru un punct de vedere strict naturalist, nu pare a avea vreun scop extrinsec. De ce există fenomene mecanice și electrice, corpuri și combinații chimice, plante și animale, este o întrebare care nu poate primi nici un răspuns cîtă vreme menținem o reprezentare despre natură necontaminată de idei religioase sau morale. Indiferența etică și religioasă a naturii revine ca într-un ecou în aceea a artei. Amoralitatea și păgînitatea ei fac dintr-o operă de artă o existență înrudită metafizicește cu un viguros stejar al pădurii sau cu un jaguar al pustiei. Apoi faptul că, spre deosebire de mașină, arta are o finalitate intrinsecă, face din ea o imagine a cosmosului naturalistic, conceput ca un sistem închis de forțe și relații. Nici o bucată din natură nu revine aidoma într-o operă de artă. Arta nu este niciodată simpla reproducere a unui fragment al naturii. Numai natura ca întreg, ca totalitate necondiționată, se poate spune că se oglindește în microcosmosul artei. [2]

Dar cu toate aceste apropieri de natură, se cuvine a arăta că arta are ceva din mașină și tehnică. Căci tocmai ca aceasta din urmă, chipul cum se dezvoltă o operă de artă dovedește că ea nu este toată vremea dependentă de pulsația forțelor sufletești în creatorul ei. După cum mașina tinde să devină neatîrnată de om, funcționînd nu după variațiile sufletești ale acelui care a pus-o în mișcare, dar după propria ei legalitate devenită autonomă, tot astfel se poate spune că, dacă este adevărat că artistul își conduce opera, este tot atît de drept a spune că opera conduce pe artist. Artiștii au deseori ocazia să simtă în desfășurarea lucrării lor că inițiativa propriu-zisă le-a scăpat și că munca lor constă acum în conformarea la o lege care emană de la opera în preparație. O dramă sau un roman, o statuie de marmoră sau bronz nu devin numai ce dorește artistul, dar și ce pretinde de la el genul pe care și l-a ales sau materialul pe care îl manevrează. Tehnica artei face astfel independentă opera de artist și o apropie de tipul mașinistic al activității

umane. Dar opera de artă poate apărea ca un produs tehnic și atunci cînd înlăturăm conținutul ei expresiv, pentru a nu o mai considera decît ca un rezultat al îndemînării omenești. O astfel de disociere în atitudinea cu care întîmpinăm arta izbutește totdeauna să lumineze în ce măsură este ea o lucrare tehnică.

Examinarea situației pe care o ocupă în mijlocul realității permite înțelegerea artei ca opera puterii plastice a naturii continuîndu-se în tehnica omului. Fiind în același timp natură și tehnică, arta reprezintă punctul unei încrucișări, domeniul unei interferențe. Dar cum poate să existe o realitate atît de contradictorie, aparținînd unor regiuni metafizice opuse, este o întrebare care prezintă greutăți numai pentru cine socotește că genurile realului, ordinea lui imanentă, cuprind în sine ceva ireductibil. Într-o demonstrație rămasă celebră, H. Bergson a arătat că „ordinea este un anumit acord între subiect și obiect; spiritul regăsindu-se în lucruri“.[3] Iar dacă spiritul se poate oglindi în lucruri, fie prin caracterul lui de activitate spontană și inconștientă, făurind genul naturii, fie prin facultatea lui de a lucra după cauze finale conștiente, făurind genul tehnicii, este legitimă aspirația de a-și satisface nevoia de unitate, recunoscînd între ele domeniul intermediar al artei. Dealtfel Im. Kant s-a oprit în *Critica judecății* în fața problemei estetice numai din nevoia de a mijloci între domeniul naturii și libertății, pe care celelalte critici le lăsase fără nici o legătură. În căutarea terenului de apropiere, i s-a relevat în cele din urmă arta ca „opera geniului care are aparența naturii“.[4] Ireductibilitatea planurilor realului cedează îndată ce arta, manifestînd îndoita ei apartenență la natură și tehnică, sprijină prin dovada ei conștiința unității lui.

Tocmai din pricina aparținerii ei la natură și tehnică, mi se par exagerate păreri ca aceea recentă a lui Et. Souriau, urmărind o identificare cît mai completă a artei cu o anumită formă a muncii.[5] Interesantele considerații pe care Souriau le consacră acestei teze, privite ca o reacție, pot fi pînă la un punct bine primite. Estetica mistică a perpetuat prea îndelungă vreme reprezentarea artei ca produsul așa-numitei inspirații, adică al unor condiții

disociate total de împrejurările generale ale muncii omenești. Formă a activității omenești, dar în același timp manifestare fără nici o legătură cu celelalte produse ale muncii, caracterul intim al artei devenea, de fapt, cu neputință de definit. Dar însăși oportunitatea unei astfel de concepții a trebuit să apară pînă la urmă contestabilă. Disociind între artă și celelalte forme ale muncii se anula posibilitatea conlucrării lor. Postularea unei arte izolate de muncă atrage după sine o muncă fără artă. Inferioritatea estetică a mediului în care trăim se datorește în bună parte și concepției despre sine a unei arte retrase în cerul inspirației și presupusă a pune în mișcare alte forțe ale sufletului decît acelea pe care le reclamă îndeobște munca. Față de această situație s-a produs reacția amintită, constînd din accentuarea înrudirii dintre artă și tehnica creatoare. Teoriile lui Et. Souriau alcătuiesc un moment al acestei reacții. Pentru gînditorul francez, arta este funcțiunea *skeupoetică* a sufletului, funcțiunea creatoare de *lucruri*. Evident, în munca omului există elemente numeroase și variate. Există mai întîi munca *productivă*, adică acea formă a activității constînd din fructificarea unui agent natural și al cărei tip este agricultura. Există forma *comercială* a muncii, a cărei funcțiune este creșterea valorii unui lucru prin aducerea în locul unde nevoia lui se face resimțită. Există apoi activitatea *transportului* însuși și, în fine, acele modalități ale muncii constînd din împlinirea unor acțiuni a căror urmă materială se șterge odată cu consumarea lor, pledoariile avocatului, consultațiile medicului, lecțiile profesorului etc., cu un cuvînt cuprinsul așa-numitelor *profesiuni liberale*. Față de toate aceste varietăți ale muncii, arta este, pentru Souriau, tipul activității care urmărește producerea unui lucru determinat, a unei quidități reale și singulare. Activitatea manufacturieră nu devine artă decît în aceste condiții. În complexul unei industrii, se pot distinge toate formele enumerate ale muncii, acțiunea artistică revenind aceluia care le concepe în conexitatea lor și știe să le îndrumeze către creația finală a lucrului. Orice creator de lucruri este un artist. Muncitorii care cred că pot să-și rezerve acest ti-

tlu, arhitecţii şi artiştii plastici, compozitorii şi poeţii, constituiesc numai o speţă dintr-o clasă mai generală.

Oricare ar fi meritele concepţiei lui Souriau în vederea înlănţuirii artei cu alte forme ale muncii, ea rămîne totuşi excesivă şi în parte inexactă. Mai întîi, accentul pe care el îl pune pe caracterul de lucru al operei de artă *(la choséité, die Sachhaftigkeit)* nu poate scoate în evidenţă particularităţile ei. Am văzut într-un capitol anterior că arta nu este un lucru, ci aparenţa unui lucru. Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare reală. Vom reveni şi mai tîrziu asupra *arealităţii* artei, adică asupra însuşirilor ei de a fi sustrasă şi izolată din planul practic al lucrurilor. Arta aparţine regiunii ideale a aparenţelor. Pe de altă parte, prin opera de artă întrevedem personalitatea artistului, un bun personal, nu real. În lucrarea artistică preţuim pe lucrător, îndemînarea lui, vigoarea şi originalitatea sufletului său. Nu tot astfel cînd apreciem produsele unei tehnice manufacturiere, o bucată de stofă, o unealtă agricolă etc. Astfel de obiecte, comparate cu operele artei, sînt mult mai opace. Sufletul producătorului lor nu transpare prin ele. Momentul originalităţii este cu totul neînsemnat în producerea lor. În sfîrşit, dacă unora dintre produsele tehnicii manufacturiere sau maşiniste le recunoaştem o valoare artistică, împrejurarea apare numai atunci cînd ele scot în evidenţă originalitatea producătorului lor — cum lucrul se întîmplă de atîtea ori în vechiul artizanat — sau atunci cînd ele ating un anumit grad de perfecţiune. Activitatea manufacturieră şi maşinistică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activităţii artistice, în măsura în care ating originalitatea şi autonomia perfecţiunii. Astfel, un automobil este mai perfect decît un car cu boi şi mai artistic. Un ceasornic este mai perfect şi mai artistic decît o rîşniţă. Dar, chiar printre ceasornice, o pendulă de precizie e mai artistică, tocmai fiindcă este mai perfectă, decît un vulgar ceas de buzunar, funcţionînd cu aproximaţie şi avînd nevoie să fie îndreptat în fiecare zi. Înţeleg în toate aceste cazuri prin *perfecţiune,* însuşirea unui lucru de a exista şi funcţiona prin sine însuşi, fără sprijinul sau cu sprijinul cît mai limitat al unor factori străini de organizaţia sa. Carul cu boi şi

ceasornicul care trebuie necontenit îndreptat sînt, în acest înţeles, nişte întocmiri imperfecte. Perfecţiunea cea mai mare, idealul perfecţiunii, îl atinge pentru reprezentarea ştiinţifică natura ca totalitate, macrocosmul, adică sistemul închis al elementelor, forţelor şi relaţiilor în natură. Încă din evul mediu a apărut ideea de a obţine o întocmire tehnică deopotrivă, prin independenţa şi perfecţiunea ei, cu macrocosmul. Planul unui *perpetuum mobile,* năzărit mai întîi în secolul al XIII-lea călugărului dominican Petrus Peregrinus, n-a fost, de fapt, niciodată părăsit de umanitate şi el alcătuieşte, după O. Spengler, temelia pe care s-a ridicat întreaga tehnică modernă. [6] Dar, în timp ce partea cea mai însemnată a produselor muncii omeneşti rămîne la un nivel foarte redus de perfecţiune, există o categorie anumită de opere care realizează perfecţiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge. Operele de artă, considerate ca pure organizaţii estetice, sînt rezultatele cele mai autonome ale muncii omeneşti. Convergenţa elementelor ei, unitatea, izolarea ei ideală în mijlocul realităţii îi conferă o independenţă deopotrivă cu aceea a cosmosului în totalitatea lui. Prin aceste caractere, arta devine un ideal al tuturor activităţilor omeneşti. Toate lucrările tehnicii tind să cîştige pentru ele un grad mai înaintat de autonomie, adică să devie mai perfecte. Dacă apoi unora din plăsmuirile tehnicii le recunoaştem o anumită valoarea artistică, faptul decurge din apropierea lor de tipul autonom al artei. Din acest punct de vedere se poate spune că arta este idealul întregii tehnici omeneşti, dar în acelaşi timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecţiunea naturii.

2. FORMĂ ŞI CONŢINUT

Definiţia operei de artă ca produsul tehnicii apropiat de perfecţiunea naturii este parţială şi are nevoie de completări. Acestea apar cu uşurinţă dacă după ce, înţelegînd arta, spre deosebire de natură, ca rezultatul unei acţiuni finale, încercăm să împingem cercetarea mai departe. Arta prelucrează un material, dă o anumită organizaţie materiei sau datelor conştiinţei şi obţine în felul acesta un produs care îşi are scopul şi preţul în sine însuşi. Subsumarea unui obiect în sfera valorii estetice, prin fapta artistului, îi împrumută aceste caractere. Împrejurarea a devenit limpede pentru noi încă din momentul în care am analizat valoarea estetică. Dar în acţiunea de constituire a operei se introduc şi alte valori ale culturii omeneşti, a căror origină stă în sufletul artistului, în felul său de a înţelege şi resimţi lumea şi viaţa. Arta prelucrează fără îndoială un material, dar acest material nu este inexpresiv, ci el este luminat şi pătruns mai dinainte de semnificaţia anumitor valori, şi numai astfel constituit intră el în lucrarea artistului. Se poate spune că, privită în totalitatea ei, opera de artă reprezintă produsul unei îndoite subsumări, a unor materiale în sfera feluritelor valori şi ale bunurilor care rezultă în sfera valorii estetice. Un romancier care îşi propune să compună un roman dintr-un episod al vieţii lui, nu l-a trăit pe acesta ca un simplu aparat mecanic de înregistrare. A *trăi* nu înseamnă dealtfel a acumula

materiale, dar în acelaşi timp a le alege şi preţui în raport cu anumite valori. Un sens moral sau politic, teoretic sau religios se degajează din orice experienţă făcută. Tot astfel un artist plastic, un pictor sau un sculptor, nu îşi clădesc opera decît după ce au reactivat în realitate anumite valori latente. Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. Dar după ce a *trăit* înfăţişările vieţii şi lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală, sînt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întreţesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are, aşadar, o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Şi ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri şi mijloace. Hrănită din substanţa tuturor valorilor vieţii, abia după aceasta arta se poate înălţa la condiţia mîndră şi solitară a unui lucru care îşi ajunge.

Structura ierarhică a operei de artă permite analizei să izoleze şi să considere separat, fie cuprinsul de valori pe care unitatea operei şi-l subsumează, fie acţiunea acestei subsumări. După punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate apărea, fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă această distincţie, deoarece conţinutul operei nu apare decît în unitatea ei formală şi aceasta nu se întregeşte decît folosind conţinutul. Împrejurarea a fost nesocotită cu ocazia renumitei polemici dintre formalişti şi idealişti abstracţi, care a umplut, cu încrucişarea ei de argumente, istoria esteticii în veacul al XIX-lea. Astfel, pe cînd pentru un Herbart şi Zimmermann calitatea estetică a operei de artă se rezolva în simple raporturi formale, pentru un Schelling sau Schopenhauer, ea consta în cuprinsul ideal pe care îl relevă. Conţinutul, spunea Herbart, este în artă un element extraestetic. Opera artistică, arată Schopenhauer, există esteticeşte numai prin ideea platonică pe care o manifestă. Între polii acestor poziţii, adevărul s-a introdus prin soluţia mijlocitoare a idealismului concret, reprezentat de un Hegel sau Vischer,

pentru care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, un cuprins ideal luminînd prin sensibil. Căci dacă idealitatea operei ar conţine ea singură măsura ei estetică, nu s-ar înţelege de ce arta n-ar trăi mai departe în transcripţia ei filozofică. Iar dacă opera ar exista esteticeşte abia prin forma ei, nu se vede de ce orice formă n-ar putea organiza orice cuprins. Ambele ipoteze sînt însă deopotrivă de false. Dualitatea dintre conţinut şi formă are astfel un simplu înţeles teoretic. Ea este produsul unei lucrări de analiză care dispare în intuiţia concretă a artei.

Distincţia dintre formă şi conţinut, cu recunoaşterea valorii estetice unuia singur din aceste momente, poate fi urmărită nu numai în teoriile esteticienilor, dar şi în practica artiştilor. Sînt opere în care accentul este pus mai cu seamă asupra conţinutului de valori extraestetice. Aşa este „drama tezistă" a lui Al. Dumas-fiul. În acelaşi fel, H. Ibsen dădea lucrării sale literare înţelesul unei acţiuni morale. „A compune poetic, scrie el odată, înseamnă a ţine judecată asupra sa şi asupra semenilor." Întreaga poezie modernă, spre deosebire de cea antică, era pentru un Fr. Schlegel caracterizată prin eteronomia ei estetică, prin predominarea caracteristicului, filozoficului, interesantului. „Numai la greci, scrie Schlegel, arta era deopotrivă liberă de constrîngerea nevoilor şi de suveranitatea intelectului. Barbarilor însă frumuseţea nu mai le este deajuns. Fără înţelegere pentru finalitatea necondiţionată a unui joc lipsit de scop, ei au nevoie de un înveliş străin şi de o recomandaţie exterioară. Pentru toţi ne-grecii arta este numai o sclavă a senzualităţii sau a raţiunii. Numai printr-un conţinut miraculos, bogat, nou sau ciudat, numai printr-un material senzual, o reprezentare artistică poate să dobîndească pentru ei însemnătate şi interes." [1] Generalizarea lui Schlegel pare riscată, dar caracterizarea tipului de artă în care accentul cade asupra cuprinsului de valori extraestetice rămîne valabilă.

Spre deosebire de aceste opere de artă, sînt altele în care accentul cade tocmai asupra acţiunii subsumative în sfera valorii estetice. În rîndul acestora stau acele plăsmuiri artistice în care valoarea conţinutului scade

la minimum, întregul interes deplasîndu-se asupra operei de unificare estetică a unor elemente indiferente în ele însele. Astfel, pentru un Th. de Banville, poezia se reducea la o simplă succesiune de rime perfecte şi rare, între care legăturile versurilor devin puţin importante. În acelaşi fel schiţează odată Flaubert proiectul unei opere din care orice conţinut să fie expulzat, în avantajul simplelor relaţii formale de stil. „Ceea ce mi se pare frumos şi aş dori să fac, notează Flaubert în una din scrisorile sale, este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care s-ar ţine ea însăşi prin forţa internă a stilului său, aşa cum pămîntul se menţine fără a fi sprijinit; o carte care aproape n-ar avea subiect sau cel puţin în care subiectul, dacă este cu putinţă, ar fi aproape invizibil. Operele cele mai frumoase sînt acelea în care există mai puţină materie." [2] Această năzuinţă a revenit adeseori în arta modernă şi ea stă la temelia acelui „purism" artistic, ale cărui forme au fost atît de numeroase în ultimul secol.

Trebuie, în fine, să distingem între acele opere de artă în care accentul este pus, fie asupra operei ca un întreg necondiţionat, ca un scop în sine, fie asupra drumului către acest scop, asupra acţiunii însăşi de a-l obţine. Acesta din urmă este cazul operelor de *virtuozitate*. Am spus că, spre deosebire de natură, opera de artă este produsul unei acţiuni finale a spiritului. Artistul propune un scop lucrării sale. Cînd acest scop este atins, opera de artă cere a fi apreciată în ea însăşi, ca ceva care nu se mai subordonează unui scop care ar întrece-o. Este cazul operelor „pure", al căror preţ nu trebuie căutat în cuprinsul lor de valori, aşa cum era cazul poeziei greceşti pentru un Fr. Schlegel şi cum devenise obiectul năzuinţei unui Flaubert. Dar pînă a atinge acest scop în sine, artistul străbate un anumit drum, el dezvoltă o muncă de prelucrare a materialelor sale, o activitate tehnică. Operele de virtuozitate reclamă tocmai această fixare a preţuirii asupra mijloacelor, pe cînd operele interesante asupra conţinutului, iar cele puriste asupra unificării lor estetice. Virtuozitatea este deopotrivă de indiferentă şi cu privire la cuprinsul pe care îl manevrează şi la rezultatul autotelic care trebuie

să se înjghebeze în cele din urmă. „Virtuozitatea, scrie R. Hamann, se raportează numai la valoarea artistică a actului de a produce, nu la cuprins și la succes. De aceea aplicăm numai rareori această noțiune unei opere care ni se înfățișează ca rezultatul unui proces devenit invizibil, ci mai mult acolo unde opera apare în același timp cu producerea ei rămasă accesibilă percepției, ca în cazul execuției unei bucăți muzicale sau ca în acela al majorității reprezentațiilor artistice."[3]

Dacă însă facem abstracție de aceste cazuri în care sau forma sau conținutul au precădere, opera de artă reprezintă subsumarea unor valori felurite în unitatea estetică autotelică, luînd în consecință o formă sau alta. După cum materialul pe care un artist îl folosește hotărăște caracterul întregului, tot astfel și natura valorilor pe care le subsumează. Conținutul nu este indiferent într-o operă de artă. Solidaritatea conținutului cu forma este atît de mare, încît între una și alta există o relație funcțională permanentă. În una din contribuțiile cele mai adînci ale esteticii moderne, filozoful german G. Simmel a arătat, în legătură cu operele avînd un cuprins religios, deosebirile care apar după felul special al religiozității care le inspiră. Astfel, religiozitatea obiectivă a catolicismului, aceea care se dezvoltă în cadrul instituțional al bisericii, cu lumea ei de simboluri transcendente, este în mare parte răspunzătoare de felul special al picturii Renașterii. Reprezentarea plastică a lui Dumnezeu și Isus, a Fecioarei și a sfinților, ca niște personaje dominînd din sfera lor sublimă lumea noastră, adevărați „prinți" sau „împărați", cum îi numește odată iezuitul Oliva, manifestă transcendentalismul creștinismului în sud. Personajele sfinte, devenind însă în pictura lui Rembrandt oameni obișnuiți, grupați în scenele comune ale vieții, fac sensibilă religiozitatea panteistă a protestantismului, pentru care sensul religios nu se împlinește din închinarea adresată persoanelor sfinte care domină viața, ci din pietatea unei vieți închinată lui Dumnezeu chiar în momentele ei cele mai umile.[4]

Forma în artă, adică aparența ei, este astfel un reflex al conținutului, al cuprinsului ei de valori eteronomice. Nu totdeauna însă termenii de „formă" și „conținut" au fost luați în aceeași accepțiune. În terminologia lui Plotin, forma, care este pentru el principiul unității frumosului, elementul spiritual care ține laolaltă părțile lui separate, primește numele de εἶδος, adică tocmai termenul din care derivă cuvîntul modern de *idee.*[5] Evoluția doctrinelor de estetică marchează astfel un proces de substituire, la capătul căruia ideea ajunge să denumească vechea formă, în timp ce noțiunea acesteia din urmă se exteriorizează, denumind aparența. La sfîrșitul acestei evoluții stă o definiție ca aceea a lui Volkelt, după care forma este „aparența superficială a obiectelor".[6] Dar chiar în acest din urmă înțeles, termenul de formă nu păstrează un înțeles univoc. În aparența unei opere de artă pot distinge calitățile ei sensibile sau relațiile dintre acestea. Aparența operelor muzicale sau plastice este făcută deopotrivă din sunetele, cu înălțimea, intensitatea și timbrul lor, din culorile, cu gradul lor de claritate și saturație, din lumini și umbre sau din linii, planuri și volume. Cu alte cuvinte, toate datele care pentru Fechner aparțin „factorului direct", spre deosebire de cel asociativ. Aparența unei opere înseamnă și relațiile dintre acestea, consonanța, armonia, simetria, proporția sau ritmul lor, apoi nesfîrșitele lor raporturi de succesiune sau simultaneitate și care împreună constituiesc ceea ce se numește compoziție, atît în artele statice cît și în acelea ale mișcării. Sub rubrica acestei accepțiuni a formei, intră „homologia" sau „simfonia" lui Plotin sau categoriile arhitecurale pe care le stabilește Vitruviu : „ordonatio", „dispositio", „eurythmia" și „symetria", categorii pe care Alberti le înlocuiește în Renaștere cu „numerus", „finitio" și „colocatio", a căror unire produce perfecțiunea unității, desemnată prin termenul „conncinitas". Toate aceste date senzoriale sau relaționale ale aparenței întregesc laolaltă forma operei de artă. Am spus că forma operei există în unitate indisolubilă cu conținutul ei. Atît datele sensibile ale unei opere, cît și raporturile lor sînt în strînsă dependență organică de conținutul valorilor pe care le manifestă. Viziunea despre lume a lui Leonardo da Vinci, felul său de a resimți viața, valorile etice și religioase pe care le

afirmă n-ar fi putut folosi sfera de culori, tonalitățile speciale și raporturile dintre ele din opera lui Rafael, după cum nici contrariul n-ar fi fost posibil. Împrejurarea devine însă mai sensibilă tocmai în acele opere în care disociația forțată dintre formă și conținut înseamnă o adevărată degradare estetică. Așa se întîmplă cu operele și artiștii care își asumă o formă străină, în absența conținutului corespunzător, sau care o asociază cu un conținut care pentru ei este nefiresc și afectat, de pildă în cazul poeților care mimează limba scriitorilor arhaici, fără ca naivitatea lumii vechi să mai vibreze cu adevărat în conștiința lor, sau în cazul unei arte religioase sau eroice emanată de niște artiști pentru care pietatea sau vitejia nu mai sînt sentimente cu realitate subiectivă.

Operele de artă realizate nu sînt, așadar, nici acelea pe care le-am numit mai sus „interesante“, nici acelea „pure“, nici acelea de „virtuozitate“, nici una din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori. Realizate deplin sînt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice*. Concepția artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relațiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn și semnificație. Astfel de relații pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rînd o legătură exterioară între semn și semnificație, și anume aceea a *alegoriei*. Statuile alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului lui I. C. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică feluritele provincii românești. Semnificația nu este dată în cazul acesta odată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în același moment, ci printr-un act de meditație, care îi permite să pășească de la semn la semnificație. Desigur, există și în cazul acesta o presiune a semnificației asupra semnului, o conformare a acestuia după natura cuprinsului pe care îl semnifică. Dar presiunea aceasta se exercită prin trăsături care în semnificație sînt întîmplătoare. Pentru că provinciile românești poartă nume feminine, sculptorul alegoric le va înfățișa ca femei. Există apoi alegorii în care înlănțuirea dintre semn

și semnificație se face după un alt tip de asociație. Mediocra artă decorativă a imperiului al doilea în Franța a răspîndit în multe interioare statueta unei femei ținînd în mînă o făclie : Adevărul. Făclia devine în cazul acesta un atribut întăritor al alegoriei, speculîndu-se analogia dintre lumina ei cu aceea intelectuală a adevărului. Există deci două tipuri de alegorii : *alegoria-personificație* și *alegoria-metaforă*. Simbolul implică într-acestea o altă relație dintre semn și semnificație. Interpenerația lor este atît de intimă încît spiritul n-are nevoie de nici o mediație pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintîi. „Comparați imaginea mîinilor în două portrete pictate de Tizian și de Rembrandt, ne invită Rodin. Mîna lui Tizian va fi dominatoare, în timp ce aceea a lui Rembrandt va fi modestă și curajoasă.“ [7] Aceste valori etice sînt date nemijlocit în aparență. Spiritul le găsește fără a le căuta. Deosebirea dintre alegorie și simbol nu este însă totdeauna la fel de clară. Iată o pînză de Ferdinand Hodler înfățișînd doi copii puberi, o fată ale cărei forme gracile se ghicesc sub veșmîntul sumar și un băiat, al cărui nud vestește vigoarea viitoare. Compoziția se numește *Primăvara* și manifestă prin titlul ei intenția pictorului de a întocmi o alegorie de tipul metaforic. Tabloul poate aparține însă și clasei simbolurilor, dacă, ignorînd titlul lui și neinteresîndu-ne de el, intuim în tinerele corpuri care ni se înfățișează, în frăgezimea și ingenuitatea pubertății lor, valorile vitale care compun semnificația primăverii. Sînt apoi unele alegorii care ajung să se transforme în simboluri. Un pătrunzător psiholog al culturii franceze, profesorul german E. R. Curtius, a făcut odată următoarea observație : „Numele «Franța» îngăduie o personificare a patriei, pe care cuvîntul «Germania» nu o autorizează. Figura «Germaniei» nu este pentru noi ceva viu. Ea este o creație artificială, în timp ce «Franța» trăiește, în conștiința franceză, sub trăsăturile unei femei eroice sau fermecătoare. Ea este o ficțiune căreia expresiile limbii și efigiile cu care sînt decorate mărcile poștale, picturile și monumentele, au sfîrșit prin a-i conferi un corp și o viață. Un orator opozitionist aruncă într-o zi aceste cuvinte guvernului monarhiei din iulie : «Franța se plic-

tisește !» Și în 1914, mareșalul Joffre, intrînd în orășelul alsacian Thann, scrise în proclamația sa : «Vă aduc sărutul Franței»“.[8] S-ar părea că în binecunoscuta figură feminină a Franței, un cetățean al Republicii intuiește nemijlocit sfera de valori morale și politice pe care le rezumă patria sa. Cînd, așadar, sculptorul Rude o înfățișează pe frontonul Arcului de Triumf, statura teribilă a Franței războinice poate avea pentru privitorii ei nu numai discursivitate alegorică, dar și profunzime simbolică.

*

Forma unei opere și cuprinsul ei de valori eteronomice, ceea ce s-ar putea numi conținutul ei ideal, găsesc un teren de atingere în *motivul* operei. Un tablou sau o poemă nu sînt făcute numai din linii, forme, culori, raporturi și reprezentări imaginative de-ale lor. Toate aceste date se compun în imaginea intuitivă a unor lucruri sau a unor ființe care se găsesc într-o relație de acțiune reciprocă, întocmind chipul unei situații sau al unei întîmplări. Un tablou, o statuie, un roman *reprezintă* ceva, un peisaj, o natură moartă, una sau mai multe ființe implicate într-un eveniment, o întîmplare care se desfășoară într-un anumit cadru și care compune un destin omenesc. Conexitatea elementelor aparente într-o totalitate semnificativă constituie motivul operei.[9] Cercetarea artistică vorbește adeseori despre motive *tipice* sau despre tipuri de motive. Astfel, pictura Renașterii folosește cu multă frecvență motivul tipic al Madonei cu copilul, al săgetării sf. Sebastian, al Suzanei în baie, al suicidului Lucreției etc. Motivul literar al fraților dușmani se dezvoltă pe aceeași linie, de la vechea legendă a lui Cain și Abel pînă la *Hoții* lui Schiller. Motivul paricidului se regăsește deopotrivă în *Frații Karamazov* ai lui Dostoievski și în drama *Der Vater* a lui Hasenclever. Motivul imoralității politicianiste revine în *Liga tineretului* a lui Ibsen și în *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ș.a.m.d. Motivul este mediul prin care conținutul ideal al operei comunică cu aparența ei și o conformează în consecință. Din această pricină motivul tipic se individualizează în împrejurarea concretă a feluritelor opere, devenind motivul lor *individual*. Astfel, deși Bellini și Rafael, Mantegna și Sodoma, Dostoievski și Hasenclever, Ibsen și Caragiale au putut folosi aceleași motive, însușirea specială a valorilor pe care urmăreau să le comunice, viziunea lor proprie despre lume și viață au înmlădiat totdeauna tipismul motivului, dîndu-i o formă particulară și unică. Tot așa motivele religioase folosite deopotrivă de pictorii catolici ai Italiei și de protestantul Rembrandt se individualizează în felul pe care l-am văzut pus în lumină de Simmel. Pentru diferențierea viziunii plastice a lui Veronese sau a lui Rembrandt a mijlocit felul special pe care și l-a asumat motivul întrebuințat de ei deopotrivă. Motivul *Pelerinilor din Emaus* revine la ambii pictori, individualizîndu-se însă în acord cu conținutul ideal pe care el îl vehiculează.

Numai prin această specificare a motivului, viziunea proprie a artistului găsește calea manifestării ei în datele formale ale aparenței. Dacă motivul ar rămîne în întruchiparea lui pur tipică, el n-ar mai fi decît o schemă abstractă și generală, și, ca atare, rău comunicabilă pentru afirmațiile de valori ale artistului. Motivul Electrei este același în tragedia lui Sofocle și în aceea a lui Hugo von Hofmannsthal. Cîtă deosebire însă între simplitatea eroinei antice și caracterul exaltat al reîncarnării ei moderne. Racine găsește sfera motivelor sale în tragediile lui Euripide, dar le prelucrează după cerințele vieții de curte a veacului său. Individualizarea motivelor se face totdeauna în acord cu natura valorilor pe care trebuie să le transmită. Dar deși rolul de mijlocitor al motivului poate fi bine precizat, el nu este indispensabil. Mai cu seamă în mișcarea artistică mai nouă a fost adeseori întreținută veleitatea de a elimina motivul, făcînd ca energia cuprinsului ideal să explodeze direct în aparență, fără intermediul lui. Arta „fără subiect“ pe care o visa Flaubert trebuia să fie, de fapt, o artă fără motiv. Acest program și-a găsit unii continuatori. Mai cu seamă în artele plastice, expresionismul contemporan, cu cerința lui de a elimina subiectul, anecdota sau orice formă naturală, pentru a nu reține decît forme și tonuri emanate direct din sentimentul artistului, a însemnat o încercare de apropiere a plasticii de tipul creației muzicale, arta

care se poate lipsi mai ușor de motiv. Se pot cita în această privință unele compoziții de Kandinsky, în care vehemența sau grația care le inspiră se exprimă direct în formele lor sau în contrastul și fuziunea tonurilor, fără să mai fi fost nevoie de reprezentarea unui motiv mijlocitor.

*

În sfîrșit, pentru a enumera toate elementele pe care analiza le poate izola din complexul unei opere de artă, cîteva considerații trebuiesc consacrate și materialului lor. Vorbind despre forma unei opere, spuneam că în ea intră în primul rînd suma tuturor datelor sensibile care întregesc aparența ei. Dar niște sunete, culori, linii și planuri sînt calități care aderă la un anumit suport și se schimbă odată cu el. Roșul culorii de ulei este altul decît al pastelului. Aceeași notă sună altfel din flaut sau violoncel. Datele sensibile apoi se recompun într-un motiv. Dar sub motiv, ochiul privește bucata de materie pe care artistul a trebuit s-o prelucreze pentru a-l obține. Venera de Medicis nu este numai reprezentarea zeiței antice, dar și o bucată de marmură, și în această calitate ea s-a constituit în acord cu indicațiile acestui material. Este drept că, pentru o naivă atitudine iluzionistă în artă, Venera de Medicis nu este decît zeița, după cum o pînză de Luchian poate să nu fie decît un buchet de flori. Cine răsfrînge opera de artă în acest chip, elimină din felul său de a o recepta ceea ce alcătuiește tocmai caracterul ei distinctiv, și anume acela de a fi un mod special de organizare a materiei, al unei varietăți determinate a ei. Dar dacă amatorul neprevenit poate nesocoti uneori această particularitate, artistul o pierde rareori din vedere. Concepția sa e mai totdeauna raportată la un material ; munca execuției se izbește apoi tot timpul de însușirile implicate de el și ceea ce rezultă pînă la urmă îi apare limpede ca produsul unei acțiuni de stăpînire a materiei, prin conformare la virtuțile ei prohibitive sau solicitatoare. „Fiecare material, scrie odată sculptorul și pictorul Max Klinger, stăpînește prin înfățișarea și facultatea lui de a fi prelucrat un spirit personal, o poezie proprie, care hotărăște caracterul plăsmuirii artistice într-un fel care nu poate fi înlocuit, tot astfel după cum caracterul unei bucăți muzicale întemeindu-se pe un mod anumit, simțit mai dinainte, se anulează odată cu transpunerea lui într-un alt mod. Cînd concepția și execuția nu sînt raportate la acest spirit al materialului sau cînd un material este tratat în spiritul altuia, unitatea artistică a impresiei este de la început sfărîmată.“ [10] Pentru a ne convinge cîtă însemnătate au însușirile specifice ale materialului prelucrat în constituirea impresiei estetice, ni se propune experiența considerării unei opere în care caracterele unui material cert sînt imitate cu mijloacele altuia. Astfel, un ghips care imită o sculptură în lemn sau un desen în peniță care vrea să provoace iluzia unei gravuri își pierd esteticește orice importanță. [11] Eroarea a fost săvîrșită uneori și de artiști renumiți. Astfel, Bernini, în grupul sculptural *Apollo și Daphne* din Galeriile Borghese (Roma), încearcă să redea prin marmură fragilitatea tinerelor ramuri care se desfac din trupul eroinei vechiului mit. În catedrala Sf. Petru (Vatican), el încearcă să reprezinte în bronz fluiditatea norilor care poartă pe Isus către ceruri, o impresie capabilă a fi obținută cu mijloacele mai aeriene ale picturii. În ambele cazuri, contemplatorul nu se poate împiedica de a recunoaște în astfel de opere o trăsătură fundamental falsă, o caducitate iremediabilă. Tot astfel cînd, pentru a obține o iluzie mai deplină, reprezentarea artistică a unui material dat ar fi înlocuită prin însuși acel material, de pildă cînd părul unei statui ar fi figurat prin păr adevărat, impresia nu poate deveni decît grotescă. Eliminarea materialului cu virtuțile lui estetice specifice, în favoarea unei iluzii naive, introduce în operă un principiu de disoluție și moarte. Cu acestea atingem însă problemele speciale ale contemplației și creației artistice. Pentru moment ne interesează numai să stabilim în ce mod însușirile particulare ale materialului întrebuințat determină structura operei de artă ; care este, cu alte cuvinte, funcțiunea estetică a materialului.

Unul dintre cei dintîi teoreticieni care au înțeles valoarea estetică a materialului și a construit pe acest fapt fundamental înțelegerea filozofică a artei a fost, pe la

mijlocul veacului al XVIII-lea, G. E. Lessing (*Laocoon*, 1760). Deosebirea pe care el o stabilește între plastică și poezie, ca arte ale coexistenței și succesiunii, se întemeiază pe caracterul special al materialului pe care ele îl folosesc. În conformitate cu aceasta, poezia poate mai bine să povestească, să evoce evenimente, pe cînd plastica izbutește mai bine în redarea momentelor statice. Dar deși clasificarea artelor pe care Lessing o stabilește cu acest prilej este, după cum vom vedea, susceptibilă de discuții, principiul pe care el îl pune în lumină rămîne valabil și poate îndruma cercetarea și de aci înainte. Funcțiunea estetică a unui material anumit constă mai întîi în indicațiile sau contraindicațiile artistice pe care el le cuprinde. Există o afinitate determinată între unele valori ideale și materialul menit să le întrupeze. Un monument poate fi realizat în piatră sau bronz, nu însă în fier sau porțelan. Perenitatea bronzului și pietrei le indică pentru concepția monumentală. Ductilitatea fierului îl face apt pentru lucrările inginerești, și cum însușirea lui de a fi tras în bare relativ subțiri îi permite întrebuințarea în construcții în care golurile să fie mai numeroase decît plinurile, indicațiile materiale ale fierului au permis restituția unui gotic modern, printre ale cărui manifestări trebuie trecut și Turnul Eiffel din Paris. Fragilitatea porțelanului îl recomandă pentru lucrările de mici proporții și pentru linia grațioasă. De asemeni pămîntul, folosit cu mult succes în acest sens de statuetele de Tanagra. Lemnul, care poate fi lucrat, nu însă pînă la diferențierea de contururi a marmurei sau bronzului, înfățișează totdeauna planuri mai dur articulate și linii mai anguloase : un motiv pentru care a fost folosit cu multă preferință de plastica realistă a goticului, cu lumea ei de viziuni ascetice. Betonul armat este în mare parte răspunzător de caracterul stilistic al arhitecturii contemporane. Armătura de fier care susține masa betonului îngăduie dispunerea lui în mari suprafețe pline. Ceea ce împiedică însă betonul să realizeze cu adevărat masivitatea, așa cum o făcea piatra vechilor construcții, este friabilitatea lui, perceptibilă printr-o anticipație tactilă chiar sub tencuiala care o acoperă și care imprimă întinselor suprafețe pline ale arhitecturii actuale

caracterul deficient al unor paravane, cu tot ce se unește ca impresie de instabilitate de o astfel de reprezentare. Pasta densă a culorilor în ulei poate reda mai bine materialitatea obiectelor ; în timp ce fluiditatea acuarelei o face mai proprie pentru reprezentarea luminii.

Dar alături de aceste indicații sau contraindicații artistice ale materialelor, structura lor specială, așa cum ea rezultă din lucrarea naturii sau a tehnicii omenești, se integrează și prin această însușire a lor în aspectul total și definitiv al operei de artă. Arta, înțeleasă ca un rezultat apărut la punctul de încrucișare a forței plastice a naturii cu facultatea creatoare a omului, își ilustrează această situație intermediară a ei și prin aportul pe care îl menține din activitatea organizatoare anticipativă a naturii. Lemnul sau piatra, înainte de a căpăta o formă prin intervenția artistului, au dobîndit o structură grație proceselor naturale de creștere organică, stratificare și cristalizare. Alteori, materialele sînt produsele tehnicii, așa cum este cazul bronzului, porțelanului, teracotei etc. Dar și într-un caz și în celălalt, oricare ar fi calea pe care s-a constituit materialul, el are o anumită valoare estetică decorativă, care se subordonează totalității operei. În acest fel, fibrele lemnului și desenele pe care ele le întocmesc intră ca un factor estetic integrant în sculptura și gravura în lemn. Pe alternanța direcției fibrelor și pe contrastul dintre culoarea și desenul feluritelor esențe de lemn se întemeiază marchetăria ; după cum din varietatea coloristică și structurală a feluritelor pietre se constituie mozaicul. O valoare decorativă trebuie apoi să recunoaștem grăuntelui pietrei sau fibrei hîrtiei, care ocupă singure suprafața liberă cuprinsă între contururile desenului. Plină de consecințe este și relația decorativă în care feluritele materiale se găsesc cu lumina. Astfel, pe cînd granitul pare a o respinge, marmura sau alabastrul par a o asimila pentru a o iradia apoi din straturile lor mai mult sau mai puțin superficiale, în timp ce bronzul o lasă să se prelingă. Intransparența granitului, relativa transluciditate a marmurei și alabastrului și luciul bronzului sînt însușiri care completează cu aportul lor propriu înfățișarea operei de artă. Este evident că exemplelor de pînă aci, culese din domeniul ar-

telor plastice, li se pot alătura altele noi, împrumutate muzicii și poeziei. O poezie lirică trăiește nu numai prin cuprinsul ei de valori și prin unitatea ei estetică, dar și prin structura sonoră a limbii în care este scrisă. Într-un sonet de Petrarca intră ca un factor integrant armonia proprie limbii italiene. Tot astfel timbrurile greu de caracterizat ale feluritelor instrumente, gravitatea violoncelului, dulceața oboiului, explozivitatea alămurilor intră în opera compozitorului ca un element estetic de care el nu este direct răspunzător și pe care îl aduc materialele pe care le face să răsune.

Analiza elementelor care întregesc o operă de artă permite astfel distincția teoretică dintre conținutul ei de valori, aparența ei sensibilă și relațională, adică forma ei, motivul și materialul ei. Dar numai adaptarea reciprocă a acestor elemente în interiorul unității estetice autotelice reconstituie ceea ce putem numi o operă de artă. Dar cum se obține această unitate, cu alte cuvinte care sînt momentele constitutive ale artei ca o întocmire pur estetică, este o altă întrebare și ea cere o cercetare separată.

3. MOMENTELE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

Caracterizarea operei de artă ca un mod special de organizare a materiei și de compunere a datelor conștiinței rămîne cu totul incompletă și provizorie cîtă vreme nu amănunțim în ce constă această organizare și compunere. Tîmplarul care întocmește o masă dă și el o anumită organizație materiei pe care o manevrează. Omul de știință care clasifică fenomenele pe care le observă compune în felul lui datele naturii sau ale conștiinței, rînduindu-le în mai multe clase, genuri și specii. Dar aceste chipuri ale prelucrării nu sînt ale artistului. Produsul lucrării sale, adică opera de artă, are o structură proprie, care implică modalități speciale de organizare. Aceste modalități trebuiesc acum descrise, și anume pe calea unei analize fenomenologice, adică a acelui fel de a considera realitatea în sine însăși, în esențialitatea ei, independent de felul producerii ei și al efectelor pe care le determină. Fenomenologii de strictă observanță socotesc că aceste diverse cercetări trebuiesc eliminate din cîmpul unei estetici ca știință autonomă. Ce este arta, spun ei, nu ni se va destăinui niciodată, arătînd modul cum ea s-a produs sau stările pe care le cauzează. Spre deosebire de acești fenomenologi, noi socotim că toate aceste cercetări își au interesul lor și că pot înainta cunoștința noastră despre opera de artă, o realitate devenind mai inteligibilă, putînd fi adusă mai deplin în stăpînirea noastră intelectuală, cu cît este mai bogat siste-

mul faptelor la care o relatăm. Dar înainte de a întreprinde astfel de cercetări, este necesar să cunoaştem ce este opera de artă în sine, tocmai pentru a o putea distinge de ce nu este artă şi pentru a evita eroarea de a considera obiecte care stau în afară de sfera problemei. Rolul metodei fenomenologice intervine aci. Trebuie, pe de altă parte, reamintit că descrierea particularităţilor de structură ale operei de artă echivalează pentru noi cu formularea de norme. Arătînd ce este arta, vom înfăţişa şi cum trebuie ea să fie şi cum trebuie să fie receptată. Arta fiind obiectul final al activităţii artistice, este cu neputinţă de a determina momentele ei constitutive fără ca în acelaşi timp să nu prescriem şi ţintele procesului creator, ca şi acelea ale receptării ei.

a) IZOLAREA

Primul moment constitutiv al operei de artă decurge din caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine. Cine gîndeşte un obiect în sfera valorii estetice şi îl răsfrînge ca operă de artă, îl consideră ca o realitate sustrasă înlănţuirii evenimentelor, ca ceva care îşi ajunge sie, ca un scop intrinsec. Dar cine nu se mulţumeşte numai să cugete obiectul ca operă artistică, dar să prelucreze efectiv un material pentru a obţine opera, trebuie să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de ţintă. Primul dintre aceste mijloace este *izolarea*. Opera de artă este şi trebuie să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuiesc împreună cîmpul experienţelor practice. Nu există operă de artă care prin felul în care se înfăţişează să nu manifeste însuşirea de a fi izolată faţă de restul realităţii. Modalităţile izolării variază însă cu fiecare artă. Astfel, tăcerea care precedă începutul unei bucăţi muzicale sau al unei reprezentaţii teatrale lucrează în aceste arte ca un cadru izolator. Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiţie psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic constitutiv. Apariţia maestrului la pupitru şi liniştea care se stabileşte cu încetul marchează pentru conştiinţa estetică promovarea către o realitate desprinsă din complexul relaţiilor practice. Cînd tăcerea se asociază cu întunericul, cadrul izolator se intensifică. Raţiunea acestei asocieri, foarte des folosită, nu este numai psihologică. Ea nu urmăreşte numai sporirea activităţii unuia din simţuri, prin diminuarea funcţiunii celuilalt, dar şi o suprimare mai radicală a legăturilor cu restul lumii înconjurătoare.

Ceea ce este tăcerea şi întunericul în muzică este rama în pictură. Dar raţiunea de a fi a ramei nu mai are nici un caracter psihologic, cum trebuia să recunoaştem într-o măsură oarecare tăcerii şi întunericului. Întrebuinţarea ramei nu urmăreşte să împiedice percepţia să continue dincolo de limitele tabloului. Percepţia unui tablou nu riscă niciodată să depăşească marginile lui. Unitatea tabloului este evidentă din primul moment. Rama nu are decît funcţiunea să sublinieze izolarea operei din complexul practic al realităţii. Rama se menţine chiar cînd tabloul nu manifestă o unitate închegată, cînd el nu înfăţişează un obiect sau o scenă completă, ca, de pildă, *Ridicarea la cer a Mariei* de Rubens (Viena), unde personajele din stînga şi din dreapta sînt deopotrivă tăiate de marginea pînzei. Astfel de tablouri, foarte numeroase în baroc şi în naturalism, deşi solicită imaginaţia să prelungească percepţia, nu fac inutilă rama, funcţiunea ei nefiind să limiteze, ci să izoleze. „Opera de artă. scrie odată Ortega y Gasset, este o insulă imaginară înconjurată din toate părţile de realitate. Pentru ca lucrul să devină posibil, este necesar ca obiectul estetic să fie izolat de viaţa care îl împrejmuie. De la pămîntul pe care-l călcăm în picioare, pînă la terenul tabloului, nu putem să înaintăm pas cu pas. Ba chiar nehotărîrea limitelor dintre artistic şi vital tulbură bucuria noastră estetică. Din această împrejurare rezultă că un tablou fără cadru, confundînd limitele sale cu obiectele utile şi extraartistice care îl înconjoară, îşi pierde din plenitudinea şi puterea lui de sugestie. E nevoie ca zidul adevărat să se termine, şi deodată, fără ezitare, să ne găsim în interiorul ideal al tabloului. În acest scop este necesar un izolator. Funcţiunea aceasta o îndeplineşte cadrul."[1]

Acelaşi rol îndeplineşte soclul în sculptură. Fără îndoială că sensul lui este şi practic, ca unul care, garan-

tînd o bază solidă bustului sau monumentului, îi oferă în același timp o siguranță pe care amestecul cu obiectele printre care se circulă ar putea-o compromite. Dar soclul are și funcțiunea estetică specială de a mijloci trecerea de la totalitatea spațiului către spațiul special în care se înscrie plăsmuirea artistică. În fine, prin propria lui valoare plastică, el poate spori pe aceea a întregului. Dar cea mai de seamă funcțiune estetică a soclului este să izoleze figura, s-o înalțe peste realitatea comună într-o regiune ideală.[2] Din această pricină, soclul a fost întrebuințat nu numai de sculptori, dar și de atîția din pictorii Renașterii, de un Bellini, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, care înfățișau personajele sacre pe un piedestal, desigur pentru a obține mai intens izolarea constitutivă pentru orice operă de artă. Există desigur și opere plastice lipsite de soclu. Așa, de pildă, în arta Extremului Orient, statui de oameni, animale, idoli sînt adeseori așezate direct pe pămînt. După cum observă însă odată Erich Everth, astfel de figuri renunță la efectul propriu-zis estetic, urmărind să inspire teroarea sau alte efecte practice. Ținta aceasta o ating și figurile de ceară din colecțiile de tipul Muzeului Grévin, lipsite și ele de soclu. Cînd însă suprimarea soclului nu poate fi pusă în legătură cu o intenție practică, figura plastică redată planului comun impresionează ridicol, ca ceva esteticește degradat, întocmai ca reprezentațiile dramatice coborîte de pe scenă în stradă.

August Schmarsow observă odată că operele sculpturii sînt îndeobște înălțate din *spațiul plastic* în *spațiul vizual*. În spațiul plastic aceste opere există atîta vreme cît artistul le modelează, cît timp adică ele se găsesc în raport cu funcțiunile lui tactile. Toate obiectele practice figurează dealtfel în spațiul tactilității. Un obiect practic este totdeauna pentru noi ceva care poate fi cuprins și pipăit, cel puțin în reprezentare. Opera de artă terminată se înalță însă din spațiul tactil în acela vizual, devenind o pură imagine optică, obiectul unei contemplații imateriale.[3] Printre mijloacele care înalță imaginea în planul vizualității pure stă și întrebuințarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar cu aceasta atingem

o altă modalitate a izolării, și anume *proiectarea în spațiul artistic*, un termen mai general decît spațiul vizual. Însușirea de a fi un loc al purei vizualități este numai una din calitățile spațiului artistic; celelalte atribute ale lui rămîn încă a fi găsite. Vom spune astfel că spațiul artistic este convențional. O perspectivă de kilometri poate încăpea într-o gravură de cîțiva centimentri. Cine vede într-un mic desen reprezentarea unui întins peisaj, admite odată cu aceasta o convenție care îl izolează din realitate. Iluzia nu devine niciodată atît de mare încît să facă inconștientă convenția constitutivă pentru contemplație, căci, dacă lucrul s-ar întîmpla, spectatorul ar privi un adevărat colț al naturii, iar nu o operă de artă. O altă însușire a spațiului artistic este de a se găsi într-un raport de discontinuitate cu spațiul practic. Cele două spații nu se continuă niciodată unul pe altul. Spațiul unei încăperi nu se prelungește în spațiul înfățișat de tabloul care atîrnă pe unul din zidurile ei. Între aceste două spații există o relație de completă opoziție. Tabloul se găsește *în fața* mea, dar nu așa cum ar fi situat un obiect de utilitate practică pe care l-aș privi din perspectiva frontală. Vecinătatea lui frontală cu privitorul este opoziția dintr-o lume calitativ deosebită, și anume tocmai din lumea spațiului artistic.[4] Prin toate aceste însușiri ale spațiului artistic, proiectarea în mediul lui este încă unul din mijloacele izolării.

Între-acestea, artele zise succesive întrebuințează în vederea izolării *proiecția în timpul artistic*. Timpul artistic prezintă și el numeroase caractere diferențiale față de timpul practic. Mai întîi, timpul artistic, prin facultatea lui de a contrage sau de a extinde durata evenimentelor, manifestă felul lui convențional. O întîmplare povestită într-un roman sau acțiunea unei drame nu au aceeași durată în ipoteza desfășurării lor reale și în redarea lor artistică. *Povestirea de iarnă* a lui Shakespeare înfățișează întîmplări despărțite printr-un interval de douăzeci de ani, în timp ce reprezentarea ei pe scenă durează abia cîteva ore. Evenimentele intime invocate în *Ulysse* al lui Joyce sînt presupuse că umplu o singură zi din viața unui om, pe cînd lectura acestui voluminos

roman durează neapărat mai mult. Cine citeşte un roman sau asistă la o reprezentaţie dramatică, acceptă o durată convenţională şi se izolează în felul acesta din timpul real. Nu numai dealtfel că timpul reprezentat poate avea o întindere cu mult mai mare decît acel obiectiv care îl cuprinde, dar acesta din urmă poate avea o durată subiectivă inferioară aceluia care poate fi măsurat cu ceasul. O reprezentaţie teatrală de trei ceasuri care figurează desfăşurarea unei vieţi întregi poate apărea aceluia care a urmărit-o cu emoţie şi interes că s-a scurs în cîteva momente.[5] Liberarea de condiţiile timpului practic prin ficţiune artistică este o împrejurare dintre cele mai obişnuite. Timpul real este apoi *unidirecţional*. El dispune momentele care îl compun în direcţia unică a înaintării din trecut către viitor. Convenţia artistică poate însă interverti această direcţie, povestind mai întîi viitorul unei acţiuni, al cărei trecut este înfăţişat mai în urmă. Astfel, în romanele autobiografice, în *Adolphe* al lui Benjamin Constant sau în *Dominique* al lui Fromentin, povestirea se deschide asupra evocării unui moment a cărui pregătire din trecut este înfăţişată abia după aceea. Timpul real este şi *unidimensional*. Momentele lui se succed după singura dimensiune a relaţiilor dintre *înainte* şi *apoi*. Timpul artistic poate avea o structură mai complicată. El poate fi bidimensional, şi momentele lui se pot compune nu numai după relaţia dintre înainte şi apoi dar şi după aceea dintre nivele ale timpului — *mai jos* sau *mai sus*. Aşa în romanul *Mrs. Dalloway* al scriitoarei engleze Virginia Woolf, povestirea întîmplărilor unei singure zi alternează cu aceea a unor evenimente vechi de douăzeci de ani, aşa încît romanul în întregimea lui pare a se desfăşura în două serii ale timpului, situate la altitudini diferite. Este drept că şi în durata psihologică percepţiile prezente pot necontenit să se amestece cu amintirile trecutului, fără însă ca prin aceasta să se producă o denivelare a duratei interne, de vreme ce amintirile sînt şi ele stări sufleteşti legate de actualitatea conştiinţei şi prin urmare veşnic la timpul prezent. Cine întîlneşte un prieten şi îşi aminteşte apoi împrejurările în care l-a cunoscut, trăieşte două stări care se succed pe direcţia unidimensională a

timpului practic. Cînd însă Virginia Woolf ne înfăţişează pe eroina ei trăind un moment al zilei care serveşte de cadru întregii povestiri şi apoi un altul, al vechii iubiri, înfăţişate nu numai ca o amintire, dar ca o întîmplare desfăşurată într-un alt nivel al duratei, ea obţine o construcţie temporală fictivă şi convenţională. Este aci unul din mijloacele cele mai ingenioase pe care l-a găsit literatura pentru a obţine depăşirea şi izolarea din relaţiile timpului practic. Un mijloc obţinut prin analogie cu discantul muzical în care două serii tonale sînt făcute să răsune alternativ. În sfîrşit, timpul artistic este eterogen faţă de cel practic. Ele nu se continuă şi nu se însumează, ci se opun ca două medii deosebite. Cînd asist la reprezentaţia unei drame care începe la ora 8 seara, nu pot spune că acţiunea dezvoltată acolo, concepută ca ficţiune literară, începe la aceeaşi oră şi se termină cu sfîrşitul spectacolului. Între aceste două momente a durat numai reprezentarea ca o acţiune practică, nu însă şi drama ca operă de artă, care, din momentul în care a început să se desfăşoare şi pînă la sfîrşit, a decurs într-un mediu temporal deosebit.

Lipsa momentului izolator compromite totdeauna valoarea estetică a operelor. Am citat mai sus cazul statuilor fără soclu sau al reprezentaţiilor teatrale coborîte în stradă. În rîndul aceloraşi exemple am putea adăuga, împreună cu R. Hamann, pe cel al grădinilor astfel pictate pe zidurile unora din curţile palatelor baroce, încît să favorizeze iluzia că grădina continuă curtea, sau cazul acelor tablouri în care o tehnică abilă poate da impresia că braţul unuia din personajele figurate iese afară din tablou.[6] În toate aceste prilejuri, renunţarea la proiecţie în spaţiul artistic impresionează grotesc şi determină dezaprobarea estetică. Dimpotrivă, izolarea aplicată chiar unor înfăţişări ale naturii sau ale vieţii practice le conferă o anumită valoare artistică. Astfel, la Salzburg, în timpul stagiunii teatrale de vară, un proiector îşi plimbă fasciculul de raze, pînă la ore tîrzii, asupra vreunuia din detaliile peisajului dispus pe colinele din preajmă, vreo casă de ţară sau un colţ de pădure. Izolate prin lumină mai puternică în cadrul nopţii înconjurătoare, aspectele acestea dobîndesc un anumit

farmec artistic. Plimbările prin vechile străzi ale Siennei rezervă călătorului o plăcere de același fel. Cum orașul este situat pe mai multe coline, se întîmplă ca prin arcul unei bolți, deschis la vreun capăt de stradă, să zărești în rama lui un grup de clădiri pe înălțimea dimpotrivă: efectul este totdeauna artistic.[7] Dacă trebuie să recunoaștem apoi o oarecare valoare artistică imaginilor fotografice, lucrul se datorește numai izolării lor din complexul în care viața ni le prezintă de obicei. Această posibilitate a fotografiei a dezvoltat-o cu mult succes cinematograful, obținînd acel efect pe care un teoretician l-a numit „fantasticul apropierii".[8] Clanța unei uși, o roată care se învîrtește, un obiect uzual, sporite în dimensiunile lor obișnuite printr-o fotografiere de strictă proximitate, impresionează artistic. Izolarea ne apare astfel ca unul din momentele constitutive ale artei, deși nu singurul și nu unul suficient.

b) ORDONAREA

Pentru o conștiință care nu este călăuzită nici de disciplina științifică, nici de aceea a artei, impresiile pătrund în ea într-un mod cu totul întîmplător. Imagini aparținînd unor categorii deosebite sau provenind din serii cauzale dintre cele mai diverse, se poate întîmpla să bată la poarta conștiinței și să găsească deopotrivă intrare. Percepții ale feluritelor simțuri pot să se producă împreună și să intre în conștiință în același timp. În fine, percepțiile se amestecă necontenit cu reprezentările, gîndurile noastre intime se învălmășesc în fiecare clipă cu imaginile pe care le primim de la lumea exterioară. Există în *Ana Karenina* a lui Tolstoi un pasaj în care eroina romanului este înfățișată îndreptîndu-se, în prada unei mari agitații sufletești, către stația de drum-de-fier unde avea să-și găsească sfîrșitul. În acest drum tragic, romancierul ne arată cum în conștiința eroinei sale se amestecă necontenit elemente ale reflecției proprii cu impresiile primite de la tumultul străzilor pe care le străbate. Este un tablou credincios al felului în care în conștiința omenească se

amestecă necontenit percepții cu reprezentări, afecte și acte de judecată, dealtfel nu numai într-un suflet stăpînit de o emoție violentă. Confuzia dintre stările conștiente de proveniență endogenă sau exogenă este atît de mare la primitivi dar și la unii copii, încît adeseori ei nu pot să distingă între visurile lor și realitate. Față de acest haos vibrant de imagini, judecăți, afecte, tendințe, care alcătuiesc în fiecare moment țesătura conștiinței omenești, apar știința și arta pentru a introduce ordine.

Știința nu este altceva decît întreprinderea spiritului care își propune să limpezească și să ordoneze icoana confuză a lumii, așa cum ea apare în mod nemijlocit și naiv în conștiință. În acest scop, știința începe prin * a stabili granițe precise între eu și non-eu, între lumea experiențelor subiective și obiective. Ea distribuie apoi obiectele care compun realitatea, în tipuri, genuri, spețe, încît, din haosul primitiv al impresiilor, obține un ansamblu sistematizat în clase de felurite grade de generalitate, subsumate unele altora. În sfîrșit, știința a găsit mijlocul de a se orienta în realitate, stabilind nu numai raporturi coexistențiale între fenomene, dar și raporturi de succesiune. Ea poate, de pildă, distinge cu justețe între anterior și posterior. Pentru mentalitatea naivă, anterior este ceea ce apare mai înainte în conștiință, posterior ceea ce apare mai în urmă. Dar în practica lucrurilor, efectul poate apărea înaintea cauzelor, adus de felul cu totul întîmplător în care luăm cunoștință de realitate. Știința luptă însă și împotriva acestor pricini de confuzie, stabilind ordinea reală a succesiunii fenomenelor și observînd regularitatea raportului dintre ele. Pe această cale sînt determinate legile științifice. Prin legi, clase, tipuri, specii etc., haosul vibrant care apărea mai întîi conștiinței se dispune într-un cosmos în care fenomenele sînt grupate potrivit cu natura lor și se succed după raporturi invariabile. Dar pentru a obține o astfel de icoană ordonată a lumii, știința se hotărăște la un sacrificiu, și anume la eliminarea caracterului sensibil al lucrurilor, reținînd numai trăsăturile lor esen-

* În ediția a III-a: „știința începe a stabili, prin granițe..." Am optat pentru forma din edițiile anterioare și manuscris (n. ed.).

ţiale şi comune. Imaginea este astfel înlocuită cu noţiunea abstractă. Dacă ştiinţa ar menţine individualitatea lucrurilor dată în imagine, constituirea claselor şi legilor generale ar deveni imposibilă.

Există însă şi un alt mijloc de ordonare a icoanei lumii, şi acesta este arta. Dar arta, spre deosebire de ştiinţă, nu are nevoie de sacrificiul calităţilor sensibile ale obiectelor. Arta nu lucrează cu noţiuni, ci cu imagini. Chiar atunci cînd ea trebuie să folosească noţiuni, ca, de pildă, în literatură, ele nu sînt decît simple materiale, care, prin felul în care sînt compuse, ajung să reconstituiască o imagine individuală. Se poate spune, în adevăr, că arta rămîne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine. Dar ordonarea presupune unificare, adică grupare a elementelor disparate în mai multe unităţi restrînse, subordonate unei largi unităţi cuprinzătoare. Este evident deci că pentru a avea unitate trebuie să existe o varietate, pe care s-o înglobeze şi s-o domine. Pentru mulţi din esteticienii mai vechi formula frumuseţii era *unitatea în varietate*. Obiecte dintre cele mai felurite devin deopotrivă frumoase, pentru Plotin, prin participarea lor la idee, la raţiunea divină, care fiind unică împrumută unitatea ei masei disparate a lucrurilor pe care le pătrunde. „Este urît, scrie Plotin, tot ce nu e dominat de către formă şi raţiune, tot ce n-a primit încă pe deplin acţiunea formativă a ideii. Dar ideea se apropie şi ea ordonează, combinîndu-le, părţile multiple din care o existenţă este făcută ; ea le reduce la un tot convergent şi creează unitatea, pentru că ea însăşi este una şi pentru că existenţa formată prin ea devine una, atîta cît poate deveni un lucru compus din mai multe părţi. Frumuseţea rezidă deci într-un lucru, în măsura în care el este redus la unitate." [1] Acest vechi cîştig al esteticii trebuie păstrat şi astăzi, cu excepţia că fenomenologia frumuseţii nu ni se pare a se istovi prin această singură formulă. Un număr mai mare de însuşiri contribuie să completeze structura obiectelor frumoase. Printre acestea, rolul unităţii în varietate este însă incontestabil. Să urmărim cîteva din modalităţile aplicării ei în domeniul feluritelor arte.

Unul din mijloacele mai deseori întrebuinţate de artele plastice în vederea unificării este integrarea feluritelor detalii ale compoziţiei în interiorul unui contur geometric regulat. Astfel, Renaşterea arăta mai multă preferinţă pentru conturul triunghiular sau, cum se spunea atunci, „piramidal". „Înălţarea la cer" sau „Coborîrea de pe cruce", motive foarte frecvente în pictura Renaşterii, sînt mai totdeauna ordonate prin conturul triunghiular şi fără îndoială că dacă pictorii se opreau aşa de des asupra unui astfel de motiv, preferinţa lor se explică şi din pricina afinităţii lui cu această schemă regulată, capabilă să unifice cu uşurinţă bogăţia de detalii a tabloului. Schema triunghiulară este folosită şi de renumita *Primăvară* a lui Sandro Botticelli. Îngerul care pluteşte deasupra scenei marchează punctul din care coboară cele două laturi ale unui triunghi isoscel. Dacă totuşi personajele din extremitatea dreaptă şi stîngă a tabloului rămîn afară din triunghi, lucrul se explică prin aceea că artistul n-a voit să schematizeze prea mult compoziţia sa, lăsînd o parte din ea neordonată şi rezervînd astfel întregului mai multă viaţă şi mişcare. Triunghiul este numai unul din contururile integrante posibile. [2] Alteori este întrebuinţat dreptunghiul, ca, de pildă, în *Cina* lui Leonardo da Vinci, cercul, ca în *Madonna della Sedia* a lui Rafael, sau elipsa, ca în partea superioară a ***Disputei Sacramentului*** de acelaşi, în ***Despărţirea apelor de pămînt*** a lui Michelangelo, de pe plafonul Capelei Sixtine, şi în atîtea din compoziţiile lui El Greco, pentru care era conturul preferat. Printre contururile geometrice, unul mai puţin folosit, din pricina mediocrei lui valori estetice, este pătratul. Pătratul reprezintă, în adevăr, un caz de unificare prea simplă, deoarece varietatea pe care o domină este aceea a laturilor lui egale între ele. Unitatea trebuie să se stabilească însă asupra unei diversităţi mai bogate şi mai greu de stăpînit.

Elementul integrant este uneori căutat în unitatea de direcţie. Foarte folosită a fost diagonala, ca în *Coborîrea de pe cruce* a lui Rubens (din Catedrala de la Anvers) sau ca în *Orbii* lui Pieter Breughel-Bătrînul (din Muzeul Naţional din Neapole). Alteori el este căutat în

unitatea aceluiași tip de linie care revine în toate detaliile tabloului. Astfel, în *Nașterea Venerei* a lui Sandro Botticelli (din Galeriile Uffizzi), aceeași curbă ondulatorie de forma valurilor, indicată mai întîi în undele mării din fundul compoziției, revine în scoica din care Venera se înalță, în silueta acesteia, în părul care îi flutură în vînt, în veșmîntul pe care personajul din dreapta i-l întinde, în rochia ei și în voalurile care acoperă Zefirii din stînga. Toate formele tabloului sînt astfel reduse la același tip, și unitatea care rezultă este foarte stabilă, deși nu prezintă nici un schematism rigid sau monoton. Alteori, în sfîrșit, unificarea se poate obține prin repetarea aceluiași tip de poligon. Un bun exemplu, cules de data aceasta din producția modernă, este peisajul din *Cadaqués* al lui André Derain, unde orașul văzut din depărtare se rezolvă într-o structură de pentagoane și dreptunghiuri. Dar aci este întrebuințată și schema triunghiulară, care conține întreaga lor multiplicitate. Unitatea obținută este, în consecință, foarte strictă, deși varietatea pe care ea o conține este mai mică și impresia generală rămîne mai monotonă. Este evident că tot ce am spus despre acțiunea unificatoare a direcțiilor și a identității lineare și poligonale, folosind numai exemple din pictură, poate fi repetat și pentru sculptură sau arhitectură. Unificarea prin aceste mijloace operează și aci. Arcul plin-cintru al romanicului și ogiva gotică, verticalismul acestuia și orizontalitatea palatelor Renașterii, cupola barocă și voluta rococo sînt deopotrivă forme și direcții care, prin revenirea lor în interiorul aceluiași ansamblu arhitectural, îi dau unitatea necesară. Ceea ce este mai interesant este că și artele care se dezvoltă în timp folosesc uneori unificarea prin repetarea aceluiași element. Se cunoaște astfel rolul pe care îl joacă laitmotivul în drama muzicală a lui Wagner, variațiile muzicale pe aceeași temă, apoi expresiile sau caracterizările care revin necontenit în zugrăvirea unor caractere dramatice sau epice. Astfel, în *Război și pace* de Leon Tolstoi, pictura corpolentului, bunului și abulicului Karataiev reia necontenit comparația cu sfera [3], iar Agamiță Dandanache al lui Caragiale evocă mereu succesele electorale ale familiei sale încă din anul 1848 : reveniri

de motive care în astfel de compoziții lucrează ca un factor de integrare și unificare. Unificarea în interiorul unui contur joacă apoi un anumit rol și în poezie. Gruparea versurilor în strofe, întrebuințarea formelor fixe, precum sonetul, glosa sau rondelul, obțin un contur grafic care își are sensul lui. Poeții se arată totdeauna preocupați de compoziția tipografică a paginii și volumului. Printre ei, un Mallarmé este unul dintre cei mai atenți la aspectul plastic al tipăriturilor lui și unul care urmărea pe această cale o sporire a valorii estetice. Cu privire la el, criticul francez Albert Thibaudet a putut spune că : „Pagina, cartea, ca și versul, realizează pentru el o ordine ideală de coexistență, de simultaneitate“ [4].

Un alt principiu al unificării este subordonarea sub un motiv dominant. Esteticianul Th. Lipps l-a numit principiul „subordonării monarhice“ [5]. Multe opere de artă subordonează întreaga lor masă unui singur element. Relatarea totalului la acest motiv predominant este una din particularitățile cele mai importante în structura unitară a anumitor opere de artă. Așa, de pildă, în domul gotic, nava care compune lungimea edificiului este raportată la turnul care îl termină. Cum însă nava se încrucișează către una din extremitățile ei cu transeptul, acesta din urmă rămîne fără nici un raport cu turnul ridicat la cealaltă extremitate. Din această pricină, arhitectul înalță adeseori un turn mai mic în punctul întîlnirii năvii cu transeptul, obținînd o structură monarhică dispusă într-o ordine descendentă. Pentru pictură, un exemplu în același sens poate fi găsit în *Dimineața* lui Philipp Otto Runge, unde corul îngerilor plutind în aer se dispune circular în jurul motivului compozițional al personajului alegoric, din mîna căruia se desface un crin uriaș. Tot astfel Rembrandt subordonează în pînzele sale toate elementele tabloului izvorului de lumină care le scaldă deopotrivă și adeseori rămîne nereprezentat. Din punctul în care strălucirea lui se răsfrînge mai puternică, pînă la periferia semiobscură, toate motivele compoziției se subordonează misteriosului focar de lumină. Subordonarea monarhică poate juca un anumit rol și în muzică. Cele cîteva note care răsună la începutul *Simfoniei a V-a* de Beethoven constituie

motivul dominant al întregului. El conține virtualmente parcă toate dezvoltările sonore viitoare, se diversifică și se complică, revenind apoi îmbogățit cu tot ce a lăsat în urmă.[6] Toată simfonia trăiește astfel în relație cu motivul prin care ea debutează și care o domină în adevăr. În același fel, eroul unei tragedii clasice și soarta lui internă și externă determină acțiunea tuturor celorlalte personaje. Nici unul nu este lăsat să se dezvolte pe seama sa. Toate sînt subordonate eroului și se definesc în caracterul și manifestările lor abia prin relație cu el. Ele sînt prietenii sau dușmanii eroului, însoțitorii, confidenții sau servitorii lui. Analogia ne-ar putea face să spunem că structura unei tragedii clasice franceze oglindește constituția politică absolutistă a regalității lui Ludovic al XIV-lea.

Repetarea, cînd se produce în mod regulat, constituie ritmul. Ritmul poetic este revenirea unor sunete accentuate după un număr egal de sunete neaccentuate. Unificării prin ritm i se adaugă în poezie unificarea prin rimă, identitatea sunetelor la sfîrșitul a două versuri începînd de la consoana de sprijin a ultimei silabe. Pentru ca rima să lucreze însă ca un factor mai puternic de unificare, se cuvine ca varietatea pe care ea o subsumează să fie destul de mare. Cum, pe de altă parte, sunetele unificate prin rimă aparțin unor cuvinte, adică unor noțiuni, este necesar ca acestea să fie cît mai variate, în dublul înțeles de a avea accepțiuni cît mai felurite și de a aparține unor forme verbale cît mai diverse. Același cuvînt pus la finele a două versuri realizează cea mai desăvîrșită identitate sonoră și totuși el nu este resimțit ca rimă. De asemeni, două cuvinte deosebite, aparținînd unor forme verbale de același fel, cum ar fi, de pildă, două participii, două verbe la infinitiv, două substantive la același caz, sînt înregistrate numai ca niște rime sărace. Rima nu ajunge la întreaga ei eficiență decît atunci cînd unifică prin identitate sonoră reprezentări intelectuale și forme verbale dintre cele mai îndepărtate. S-ar părea că ritmul este un mijloc de unificare numai în artele succesive, în muzică și poezie. Dar vechea clasificare a lui Lessing între arte ale succesiunii și simultaneității a trebuit mai demult să fie părăsită.

După cum încă de la începutul veacului trecut a observat Herbart, orice operă de artă este succesivă, întrucît cere un timp de percepție și este simultană, întrucît reconstituie în cele din urmă un tot unitar.[7] Din această pricină, am văzut că operele de artă, oricare ar fi clasa căreia îi aparțin, folosesc deopotrivă mijloace de unificare succesive și coexistențiale. Așa se întîmplă și cu ritmul, care operează deopotrivă și în clasa artelor spațiale. Se vorbește despre ritm mai cu seamă în arhitectură, unde succesiunea regulată a plinurilor și golurilor, a coloanelor despărțite prin intervale egale, a metopelor alternînd cu triglifele în cuprinsul frizelor, alcătuiește o structură analoagă ritmului muzical sau poetic.

În sfîrșit, un alt mijloc de unificare este ceea ce am numit, încă dintr-un capitol anterior (III, 2), *motivul*. După cum am arătat, nu se poate distinge între motiv și manifestarea lui externă, între conținutul intelectual al unei opere și forma ei. Aceste două planuri sînt intim întrepătrunse în realitatea vie a artei. Dar în chipul de a *apărea* al operei, în felul cum ea se adresează simțurilor noastre, ceea ce cu un cuvînt se numește *forma* ei, există două categorii felurite. Există o formă generală și una individuală. Cînd maeștrii Renașterii recomandau forma triunghiulară sau piramidală a compoziției, ei o făceau fără considerație pentru individualitatea operei. Scene dintre cele mai felurite puteau fi deopotrivă unificate prin integrarea lor în conturul triunghiular. Dar există opere care manifestă o unitate, cu neputință de generalizat într-o clasă a mijloacelor unificatoare. Așa *Cina* lui Leonardo da Vinci este unificată prin conturul dreptunghiular care conține personajele și care revine, subliniindu-l, în dreptunghiul feței de masă care atîrnă în partea ei anterioară. *Cina* este apoi unificată și prin ritmul în care sînt grupate personajele, cîte două grupuri de personaje dispuse în dreapta și stînga lui Isus și înclinate alternativ în unghi ascuțit și obtuz cu orizontala mesei. Dar acestea sînt mijloace de unificare capabile de a fi folosite și de alte compoziții. Ceea ce determină aspectul individual al operei este momentul psihologic pe care îl înfățișează, acela în care Isus, rostind cuvintele : „unul dintre voi mă va vinde“, provoacă

în fiecare dintre apostoli reacţiuni adecvate felului particular al caracterului lor, deşi unitare în raport cu motivul lor comun. Momentul psihologic despre care vorbim este forţa plastică intimă a operei, *forma* ei *internă* — o expresie a lui Plotin. Tot astfel, forma internă a unei coloane, care o constituie ca o unitate, este raportul gravitaţiei cu rigiditatea, prin care coloana poate sprijini masa arhitecturală care o apasă. O coloană prea subţire pentru greutatea arcului de boltă care se odihneşte pe ea nu se compune cu restul construcţiei, nu se unifică cu ea, rămînînd acolo un element neintegrat şi caduc. Forma internă a unei tragedii este caracterul eroului principal care motivează nu numai faptele lui, dar şi pe acele ale celorlalte personaje, cu care el, intrînd în conflict, determină laolaltă desfăşurarea generală a acţiunii.

Un cuvînt trebuie spus şi despre relaţia în care izolarea stă cu unificarea. Deşi nevoile analizei ne-au făcut a distinge între aceste două particularităţi ale structurii artistice, acţiunea lor merge tot timpul mînă în mînă. Căci fără îndoială că printre mijloacele unificării trebuie să trecem şi izolarea, după cum printre mijloacele izolării trebuie să numărăm şi unificarea. O operă este mai unitară prin însăşi forţa izolării ei de restul realităţii. Tot astfel ea este mai bine izolată cînd perfecta ei unitate intimă o constituie ca un organism sustras tuturor determinărilor exterioare.

c) CLARIFICAREA

Faţă de caracterul întîmplător şi dezordonat în care se înlănţuiesc stările noastre de conştiinţă în unitatea experienţei, am văzut că arta reprezintă o încercare de organizare, ale cărei procedee mai importante le-am analizat mai sus. Dar spre deosebire de organizarea prin gîndire ştiinţifică, arta nu renunţă la felul sensibil al experienţelor noastre, ci dimpotrivă, îl sporeşte. Un alt moment constitutiv al operei de artă este, în consecinţă, *clarificarea*. Cercetarea poate cu siguranţă distinge în cunoaşterea lumii, mai ales aşa cum ea se produce într-o

mentalitate civilizată, pătrunsă mai mult sau mai puţin de disciplina ştiinţei, un conţinut *perceptiv* şi unul *noematic*, aspectul şi semnificaţia lui. Dozajul acestor două elemente se produce de cele mai multe ori în avantajul celui din urmă. Puţină lume privind un copac sau un ţărm de ape vor reţine înfăţişarea lor strict individuală, aşa cum ea este dată în conţinutul perceptiv. Cei mai mulţi vor identifica numai aceste obiecte, le vor înţelege, legîndu-le de clasa generală din care ele fac parte. Distingem în lucruri mai cu seamă categoria lor. Motivul acestei atitudini se găseşte, după Bergson, în interesul practic cu care ne orientăm îndeobşte în mijlocul lumii. „Ceea ce văd şi ceea ce aud din lumea exterioară, scrie Bergson, este numai ceea ce extrag simţurile noastre pentru a ne lumina conduita. Tot astfel, ceea ce cunosc cu privire la mine însumi este numai ceea ce răsare la suprafaţă şi ia parte la acţiune. Simţurile şi conştiinţa mea nu-mi dau din realitate decît o simplificare practică. În viziunea pe care ele mi-o oferă despre lume şi despre mine însumi, diferenţele inutile omului sînt şterse, asemănările utile sînt accentuate şi astfel se desemnează mai dinainte căile pe care acţiunea le va urma. Aceste căi sînt acelea pe care întreaga umanitate, înainte de mine, a trecut. Lucrurile au fost clasate în vederea folosului pe care îl putem scoate din ele. Şi ceea ce percep este tocmai această clasificare, mai mult decît culoarea şi forma lucrurilor." [1] Dar în opera de artă, produsul unor individualităţi care, după un Schopenhauer sau Bergson, au izbutit să se elibereze de obştescul comandament al practicii, dozajul dintre conţinutul perceptiv şi noematic ajunge la un alt raport. Fără îndoială că un peisaj sau un portret poate fi gîndit şi în sfera unei clase generale de obiecte, recunoscînd că peisajul este o livadă sau portretul este un florentin din veacul al XV-lea. Fără îndoială că operele pot avea un *motiv*. Ceea ce însă interesează mai mult decît categoria lor este în peisaj sau portret jocul liniilor, armonia culorilor, efectele luminii. O atitudine orientată exclusiv estetic va tinde chiar la o eliminare cît mai completă a conţinutului noematic. Încă din antichitate, Platon defineşte obiectele frumoase prin izolarea lor de orice semnificaţie, prin îndepărtarea ori-

cărui motiv. „Ocupîndu-mă despre frumusețea figurilor, scrie el în *Philebos*, nu vreau să vorbesc despre acelea la care se va gîndi mai întîi mulțimea, cum sînt formele ființelor vii sau figurile din tablouri. Eu mă gîndesc numai la ceea ce este drept sau curb, plan sau spațial. obținut prin compas, riglă sau echer... Căci numai acestea nu sînt frumoase pentru ceva, ci în sine și prin origine." Continuînd marea tradiție antică, un Winckelmann trece în rîndul momentelor constitutive ale frumuseții artei lipsa ei de semnificație, care o face deopotrivă cu apa curată, socotită cu atît mai prețioasă cu cît are mai puțin gust. [2] Este drept că pentru un Kant numai frumusețea liberă a naturii, nu și aceea a artei, este obiectul unei satisfacții fără concept. Dar artiștii au înțeles totdeauna că această formulă poate fi aplicată și operelor lor. „O figură bine desenată, notează Baudelaire în legătură cu Delacroix, îți insuflă o plăcere cu desăvîrșire străină de subiect. Voluptuoasă sau teribilă, figura aceasta nu-și datorește farmecul decît arabescului pe care îl înscrie în spațiu." [3] Ceea ce ne vorbește prin artă este pînă la un punct forța și bogăția lumii sensibile, neatîrnată de semnificația ei intelectuală, morală, religioasă sau de alt fel.

Clarificarea ca un moment constitutiv al artei nu implică pentru operele ei obligația de a înfățișa numai plăsmuiri clare, adică bine conturate și bine luminate. Pictura a obținut adeseori cu succes reprezentarea clarobscurului, a contururilor care se desprind din ceață, a luminilor tremurătoare răsfrînte de o suprafață lucie, a desișurilor de pădure. Muzica și poezia au știut de asemeni să reprezinte sentimentele și, în general, stările de spirit fără formă determinată, presimțirile, revelațiile fugitive, tendințele instabile și echivoce, acel „nu știu ce și nu știu cum" al poetului nostru. Au fost chiar teoreticieni care au recunoscut tocmai în această regiune incertă a conștiinței domeniul propriu al poeziei. Renumitul *„je ne sais quoi"* al lui Bouhours, în veacul al XVII-lea, misticismul romantic, vagul simbolist sînt tot atîtea principii ale unei estetici care recunoșteau în lipsa de claritate însușirea de căpetenie a materialului propriu-zis poetic. Fără a cădea în acest exces, trebuie să

recunoaștem că lipsa de claritate are și ea drept de cetate în artă, atunci cînd este tratată cu claritate artistică. Există, în adevăr, o claritate a neclarului. Ceea ce este misterios, fluent și nehotărît poate fi resimțit în operele artistice în toată forța caracterului său sensibil. Arta poate să-și îndrepte acțiunea de clarificare și asupra acestor aspecte ale naturii sau ale sufletului omenesc.

Care sînt însă mijloacele clarificării ? Fără îndoială că acțiunea de izolare și unificare sporește înfățișările artei în însușirile sensibile. Feluritele momente constitutive ale artei lucrează în colaborare. Acțiunea unuia din ele potențează pe a celorlalte. Așa se întîmplă că izolarea aspectului artistic din legăturile care îl unesc cu restul realității dă calităților lui sensibile mai mult relief. Cînd percepem un obiect în conexitățile lui spațiale sau temporale, ca partea unui întreg, ca o verigă dintr-un lanț, ca o cauză sau un efect, îl percepem mai puțin drept ceea ce este el în realitatea lui strict individuală, care este totdeauna o realitate sensibilă. Cunoștința raportată la totalitatea unui întreg spațial sau la aceea a unei serii temporale este accentuată noematic. Înțelesul atîrnă mai greu într-o astfel de cunoștință decît conținutul perceptiv. Dimpotrivă, prin izolare, conținutul perceptiv devine mai bine accentuat, în timp ce semnificația este împinsă în planuri mai umbrite. Tot astfel unificarea, prin gruparea elementelor unui aspect către centrul lui, solicită nu numai izolarea, dar și clarificarea lui. Căci, fără îndoială, percepem mai bine ceea ce este organizat și unificat, decît ceea ce este haotic și disparat. Dar în afară de aceste mijloace cu totul generale ale clarificării, există unele ținînd de firea specială a feluritelor arte. Enumerarea lor sistematică și integrală cade în sarcina teoriei diverselor arte. Aci, ca și în cazul celorlalte momente constitutive ale frumosului artistic, trebuie să ne mulțumim cu cîteva exemple.

Unele mijloace ale clarificării se raportă la direcții și dimensiuni. Fără îndoială, orice obiect în spațiu are o înălțime, o lățime și o adîncime. Dar numai în percepția operelor plasticii, dimensiunile capătă un relief deosebit. Astfel, un templu grecesc ni se pare a se dezvolta mai cu seamă în lățime, pe cînd o biserică gotică urcă

în înălţime. Pentru a obţine acest efect, templul grecesc întrebuinţează colonada ; pe cînd goticul foloseşte turnul şi săgeata lui. Cînd arhitecţii Renaşterii voiau să marcheze orizontala, ei trăgeau cîte un rînd de ciubucuri între etaje, ca, de pildă, în Palazzo Medici al lui Michelozzi, din Florenţa. Uneori însă era subliniată verticalitatea, ca în Palazzo Rucellai al lui Leon Battista Alberti, prin ajutorul şirului de coloane plate aşezate între ferestrele fiecărui etaj. Adîncimea este marcată mai cu seamă în interiorul monumentelor arhitectonice, de pildă prin colonadele care se desfăşoară de o parte şi de alta a navei în catedralele gotice. Marcarea dimensiunilor se petrece şi în pictură sau sculptură. Pentru înălţime şi lăţime, operaţia marcării este mai uşoară în pictură, care se desfăşoară în planul bidimensional. Adîncimea este obţinută prin articularea tabloului în mai multe planuri succesive, fiecare din acestea fiind ocupate de cîte un obiect micşorat după legile perspectivei. Sculptura se desfăşoară în spaţiul tridimensional şi are posibilitatea să accentueze oricare dintre dimensiuni. Cum însă operele ei sînt îndeobşte privite din afară, cu uşurinţă ele ne-ar putea apărea comprimate în plan. Din această pricină, adeseori sculptorii combină perspectiva frontală cu cea laterală, întorcînd capul statuii către dreapta sau stînga privitorului şi făcîndu-ne astfel să percepem şi adîncimea ei.

Alteori sînt evidenţiate cu multă energie formele. Aşa făcea un Polyclet în *Doryphorul* său, cînd accentua linia de îmbinare a trunchiului cu picioarele, stilizînd-o în forma unei curbe regulate. Stilizarea este dealtfel un procedeu mai general în artele plastice, constînd din reducerea formelor vii la schema lor geometrică. Simplificarea conturului aparenţelor vii prin apropiere de tipul lor raţional este unul din cele mai eficace mijloace de clarificare a formei. Ea a fost întrebuinţată totdeauna, în tot cazul cu mult înaintea cubismului modern, care nu este decît excesul acestui procedeu. Un exces care nu aduce decît o retrogradare a organicului la inorganic, a naturii vegetale şi animale către mineral şi care nu dovedeşte decît în ce măsură a sărăcit fantezia unora dintre artiştii moderni.

Clarificarea coloristică are şi ea un întins cîmp de aplicaţie. Un ochi de rînd percepe rareori nuanţele culorii, gradele ei felurite de saturaţie, claritate şi luminozitate. Cine se mulţumeşte să identifice o culoare, o face de obicei prin asimilare cu aparenţa ei cea mai saturată. Obiectele sînt, pentru majoritatea oamenilor, roşii, albastre, galbene etc., înţelegînd de fiecare dată roşul, galbenul albastrul cel mai saturat. Este destul să auzim povestindu-se despre feţe galbene ca ceara, despre ochi albaştri ca cerul, despre un păr negru ca pana corbului, pentru a ne convinge că în percepţia şi amintirea culorilor, oamenii sînt lipsiţi de obicei de sentimentul oricărei nuanţe. Întemeindu-se pe astfel de experienţe, un psiholog ca Herring a putut construi noţiunea „culorilor memoriei“ *(Gedächtnisfarbe)*, care sînt totdeauna culorile cele mai saturate.[4] În această monotonie şi simplitate a sistemului coloristic obştesc, pictura introduce varietate şi nuanţare, întrebuinţînd, alături de culorile locale, tonurile şi valorile. În felul acesta reuşeşte pictorul să vrăjească în faţa noastră un univers coloristic de o mare forţă şi fecunditate.

În acelaşi fel lucrează poezia. Orice limbaj omenesc este plin de locuri comune, de expresii consacrate. Poetul se pricepe să desfacă aceste clişee, sancţionate printr-o întrebuinţare generală, şi să asocieze cuvintele limbii după raporturi inedite. Limba capătă pe această cale o viaţă nouă, şi conţinuturi care rămîneau disimulate sub locurile comune tradiţionale devin acum exprimabile. Tezaurul lingvistic, vocabularul şi formele omului de rînd sînt apoi cu totul reduse. Din miile de cuvinte ale unei limbi culte, omul obişnuit întrebuinţează abia cîteva sute, felurite după profesia şi clasa socială căruia îi aparţine, dar niciodată prea numeroase. Limba poetului este mai bogată şi facultatea sa de a exprima devine mai întinsă. Această bogăţie a termenilor permite apoi acordarea lor cu observaţii sau experienţe intime mai diferenţiate şi creează astfel virtutea *proprietăţii*. Uneori proprietatea este însă depăşită şi tocmai întrebuinţarea improprie a cuvintelor, ca în metaforă, este menită să sporească intuitivitatea limbii. Metafora este apoi numai una din numeroasele figuri verbale sistematizate de ve-

chea retorică : hiperbolă, catachreză. sinecdocă, metonimie, antonomază etc., a căror funcţiune este deopotrivă a spori în imaginaţia cititorului imaginea concretă a lumii. În această privinţă cercetarea modernă a produs unele îndoieli de care trebuie să luăm act. Încă din antichitate poeziei i se rezerva un rol deopotrivă cu al plasticii, rolul de a evoca lucrurile în aparenţa lor sensibilă. *Ut pictura poesis,* spuneau cei vechi. Lessing, care a izbutit să tragă linii precise de demarcaţie între plastică şi poezie, rămînea totuşi la aceeaşi concepţie cu privire la scopul unitar al acestor două arte, deosebite numai prin mijloacele pe care ele le întrebuinţează pentru a-l atinge. Poezia, spunea Lessing, evocă prin povestire ; plastica, prin prezentare în spaţiu. Abia în zilele noastre vechea idee despre unitatea poeziei cu plastica a primit un atac mai masiv. Astfel, pentru un Th. A. Meyer sau M. Dessoir, cuvintele limbii sînt încărcate cu o energie sentimentală egală cu aceea a intuiţiilor concrete, pe care ele o degajează chiar atunci cînd nu trezesc reprezentări ale imaginaţiei, cum în realitate nu se întîmplă niciodată. [5] Numai fiindcă termenii abstracţi ai limbii stîrnesc aceleaşi sentimente ca şi intuiţiile sensibile corespunzătoare, ni se pare că le avem şi pe acestea din urmă, deşi în realitate ele nu apar deloc conştiinţei. Să ne închipuim dealtfel ce tumult şi ce confuzie ar provoca în mintea noastră încercarea de a traduce în imagini comunicările limbajului. Nici metafora, nici ceilalţi tropi nu urmăresc, de fapt, acest rezultat. Ele nu urmăresc şi nici nu obţin să ne transmită intuiţiile lucrurilor, ci numai de a le face mai impresionante, de a le însoţi cu un coeficient mai intens al trăirii. Clarificarea nu ar lucra în cazul acesta în sensul promovării, într-o lumină mai vie a conştiinţei, a conţinutului perceptiv al lucrurilor, ci a conţinutului lor sentimental. Şi cu toate acestea nu mi se pare că limbajul poetic este lipsit de orice virtute intuitivă. Pe trunchiul sentimentului poetic al lucrurilor înfloresc numeroase imagini de-ale lor, numai că acestea nu sînt dedublări imaginative ale întregurilor, ci revelaţii a unuia sau altuia din aspectele lor, sau sclipiri fugitive a masei lor indistincte şi pitoreşti. Poezia nu proiectează în imaginaţie, ca pe un ecran, filmul bine luminat al universului vizibil. Ea favorizează mai degrabă o viziune impresionistă a lumii, şi puterea ei intuitivă nu apare problematică decît acelora care îi cer vizibilitatea distinctă a unei copii fotografice.

d) IDEALIZAREA

Prin operaţia izolării, ordonării şi clarificării, fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conştiinţei prelucrat de artist a dobîndit o însuşire ideală, care alcătuieşte un al patrulea moment constitutiv al operei de artă. Izolată din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor şi constituită ca o unitate care pare a avea principiul determinării în ea însăşi, opera de artă nu mai aparţine lumii experienţelor noastre comune, în care orice realitate este legată cu altele şi determinată de acestea. Pe de altă parte, cum opera de artă înfăţişează un conţinut perceptiv, accentuat cu atît mai energic cu cît semnificaţia lui este împinsă mai în umbră, se poate spune despre ea că mai mult *apare*, decît *există*. Categoria existentului presupune reprezentarea unui substrat, adică a unei realităţi care stăruie independent de chipul în care ea apare conştiinţei şi necondiţionată de funcţiunile ideale prin care spiritul o ia în stăpînire. Oricare ar fi varietatea aparenţelor lui, existentul rămîne identic cu sine şi stăruind chiar după stingerea ultimei conştiinţe omeneşti. Opera de artă nu aparţine însă existenţei, ci aparenţei. Ea este un mod de a apărea al lucrurilor şi este. ca atare, condiţionat şi corelaţionat cu unele funcţiuni ale spiritului, precum vizualitatea, audiţia, imaginaţia etc. Deşi în teorie pură, după cum s-a încercat şi în şirul acestor paragrafe, opera de artă poate fi considerată neatîrnat de conştiinţa care o reflectă, pentru a putea determina pe această cale particularităţile structurii ei obiective, progresul cercetării trebuie să arate că ne găsim aci în faţa unei simple ipoteze şi că, după adevărul complet al lucrurilor, arta rămîne totdeauna corelaţionată cu spiritul omenesc. Fiind un fel de a apărea, ea este un fel de a apărea pentru conştiinţa umană. Particularităţile structurii ei sînt în mod permanent adaptate

funcțiunilor conștiinței. Izolată din mijlocul lumii, necondiționată de ea, simplă aparență, trebuie să recunoaștem artei o însușire *ideală*.

Idealitatea artei se poate determina însă și prin precizarea raportului ei cu categoria realului. Numim *real* tot ce poate intra în țesătura experienței noastre practice, tot ce ne poate influența într-un chip oarecare voința. În acest înțeles o fantomă este reală atîta timp cît credem în ea și ne comportăm în consecință. În momentul în care pierdem această credință și recunoaștem fantoma ca fantomă, ca simpla proiecție a unei reprezentări a spiritului, ea devine *ireală* și *ideală*. Idealitatea artei nu este însă a irealității. Irealitatea se opune realității în cuprinsul aceleiași sfere. Ele sînt produsul unei măsuri comune. Realitatea sau irealitatea unui lucru se precizează pentru noi prin deopotriva lor raportare la practică. Cu operele artei se întîmplă însă altfel. Idealitatea artei este *areală*. Arta nu este evaluată de noi în raport cu practica. Opoziția ei față de realitate nu este a irealității. Arta se opune realității dintr-o altă sferă. Un portret nu este o fantomă și nici măcar iluzia unui om viu. Este destul să privim portretul prin stereoscop și să provocăm iluzia realității lui amestecată cu conștiința că ne găsim numai în fața unei iluzii, adică a unei irealități, pentru ca însușirea estetică a portretului să dispară. Lipsite de caracter estetic sînt și toate acele picturi din categoria numită *„trompe l'oeil"*. Constatarea atributului de arealitate al artei ne îngăduie să judecăm la justa ei valoare o teorie ca aceea a lui Konrad Lange, pentru care arta se întregește din două serii de reprezentări, dintre care una favorizează iluzia (prin asemănare cu formele și culorile obiectelor din natură, prin situare în perspectivă etc.), iar cealaltă distruge și anulează această iluzie (prin vizibilitatea procedeelor tehnice, prin stilul personal al tratării artistice etc.).[1] Arta, ca unitate estetică, nu urmărește nici să stîrnească iluzia, nici s-o corecteze, pentru că aparența ei se dezvoltă într-un plan exterior distincției dintre realitate și irealitate, și anume în planul arealității. Am spus, arta ca unitate estetică, deoarece, prin elementele extraestetice pe care le cuprinde, prin suma valorilor sociale, morale, teoretice sau

religioase pe care le subsumează în unitatea estetică a operei și în măsura în care aceste valori sînt considerate separat și desprinse din unitatea lor, este evident că arta se poate întrețese cu viața practică și are în această calitate o incontestabilă realitate.

Pentru a obține această înălțare în planul ideal al arealului, arta întrebuințează, în afară de mijloacele generale analizate pînă acum, o seamă de mijloace speciale. Mai întîi, în ce privește artele figurative, ele renunță la una sau alta dintre dimensiunile sau calitățile realității. Pictura și desenul amputează dimensiunea adîncă a obiectelor, reprezentînd spațiul în plan. Sculptura renunță la culoarea reală a obiectelor, înlocuind-o cu aceea uniformă a materialului pe care îl folosește. Dacă totuși grecii își colorau statuile sau întrebuințau pietre prețioase colorate, ca în cazul statuii Athenei din cella Parthenonului, datorită lui Phidias, aceste culori nu erau niciodată ale realității. Culoarea nu urmărea decît să adauge valorii plastice o nouă valoare decorativă sau să îmbogățească statuia zeului cu niște materiale prețioase, ca un semn al reverenței cu care se cuvenea a fi înconjurată și, în acest din urmă caz, din niște motive religioase, extraestetice. Intenția decorativă este evidentă și într-o statuie ca *Beethoven* a lui Max Klinger, unul din puținii sculptori coloriști moderni. Dar aci tendința arheologizantă, apropierea programatică de greci, poate să fi lucrat ca un alt motiv. Niciodată culoarea în sculptură n-a urmărit să modifice caracterul ei areal, așa cum ar face viziunea stereoscopică în pictură. Rațiunile culorii în sculptură trebuiesc totdeauna căutate în altă parte.

Materialele artei se adresează apoi numai simțurilor superioare, văzului sau auzului, adică acelor simțuri care înregistrează însușirile obiectelor ca ceva străin de noi și de sfera determinărilor noastre practice. Prin forma lor, prin culoarea și structura lor aparentă, prin sonoritatea lor, lucrurile ne rămîn exterioare. Prin temperatura lor însă, prin gustul sau mirosul lor, ele pătrund în noi, se amestecă cu senzațiile pe care le primim de la organele noastre și pot deveni motivul unor acțiuni de apropiere și însumare a lor în propriul nostru organism sau de îndepărtare și eliminare a lor. Neutralitatea prac-

tică a materialelor este o regulă de la care arta nu se îndepărtează niciodată. Simfoniile de parfumuri pe care le închipuia eroul romanului *À Rebours* al lui Huysmans, dacă ar fi fost realizate vreodată, n-ar fi avut o valoare estetică mai mare decît statuile de şocolată şi catedralele de zahăr expuse uneori în vitrinele cofetăriilor. Neutralitatea practică a materialelor artistice face din ele obiectul unor intuiţii de tipul intuiţiilor intelectuale. După cum ideile, ca nişte existenţe separate de noi, aparţin unei sfere eterogene şi ideale, tot astfel şi însuşirile vizuale sau auditive ale operelor de artă. Idealitatea lor se constituie astfel şi pe această cale.

Dar idealitatea artei rezultă şi din faptul că reprezentările ei par a aparţine mai mult decît domeniului *realităţii*, aceluia al *necesităţii*. Încă din antichitate, comparînd poezia cu istoria, Aristotel putea preciza în *Poetica* sa că „cea dintîi e mai adevărată decît cea din urmă. istoria înfăţişînd numai ceea ce s-a întîmplat, pe cînd poezia ceea ce ar fi trebuit să se întîmple". Fără îndoială că în realitate principalul se amestecă tot timpul cu secundarul şi esenţialul cu accidentalul. Această stare de lucruri o scoatem în evidenţă atunci cînd vorbim de iraţionalitatea realului. Arta corectează această iraţionalitate, apropiind lucrurile şi evenimentele de tipul lor necesar şi raţional. În acest scop, ea operează o alegere printre trăsăturile realităţii, reţinînd esenţialul şi îndepărtînd accidentalul. Dar cum printre cele esenţiale există grade felurite, arta se pricepe să intensifice principalul, subordonîndu-i secundarul. Prin selecţionare, intensificare şi ierarhizare, izbuteşte arta să promoveze realitatea către forma ei necesară şi s-o înalţe pe această cale într-o regiune ideală. Dar a selecţiona, a intensifica şi a ierarhiza presupun numeroase acte de evaluaţie. Ceea ce este esenţial sau întîmplător, principal sau secundar, de o importanţă mai mică sau mai mare, nu sînt nişte date pe care conştiinţa le găseşte mai dinainte constituite în experienţă, ci produsul preţuirii ei şi, ca atare, nişte elemente pe care abia conştiinţa le introduce în realitate. Să adăugăm că acţiunea de evaluaţie care despică masa realului în important de felurite grade şi în neimportant şi întîmplător se face prin raportare la un anumit criteriu, la ideea unei anumite valori. Care este acest criteriu ? Care este valoarea care dictează toate aceste evaluaţii şi se recompune din ele ? O părere foarte veche a esteticii recunoaşte această valoare în ideea *normală* a omului, în reprezentarea *tipicului* omenesc. O astfel de părere are însă nevoie de fundamentale corectări şi precizări. Căci, mai întîi, nu este adevărat că arta a înfăţişat vreodată un om în genere şi că prin referire la el a executat ea totdeauna acele operaţii de evaluare pe care le-am amintit mai sus. Chiar statuara elenă, care trece drept prezentarea celui mai general tip omenesc, a arătat în feluritele ei epoci o preferinţă marcată pentru una sau alta dintre vîrstele omului. Idealul efebului, al tînărului între 16 şi 20 de ani, ajuns la plenitudinea dezvoltării sale fizice, nu se constituie decît în secolul al V-lea. Aceasta este vîrsta Discobolului, a Doryphorului, a Diadumenului. În veacul al IV-lea şi apoi în epoca elenistică, reprezentarea maturităţii, a bătrîneţii şi a copilăriei încep să intre în drepturile lor. Omul reprezentat nu devine astfel mai puţin normal, ci îşi schimbă numai vîrsta.[2] Determinarea prin vîrstă este una din acelea care particularizează mai puţin tipul omenesc şi din acest punct de vedere arta grecească putea fi înţeleasă ca prezentarea unui om în genere, a tipicului uman. Cînd alte determinări se adaugă, provenind, fie din sex, naţionalitate, clasă socială, profesiune, caracter individual, fie din totalitatea acestora, generalitatea tipului omenesc se răsfrînge mai mult, şi arta evoluează către forma caracteristică. Un grad anumit de caracteristicism este indispensabil reprezentărilor artei, dacă este vorba ca ele să nu degenereze în nişte scheme cu totul inexpresive. Dar înfăţişînd indivizi diferenţiaţi după una sau alta din categoriile de mai sus, arta reprezintă totuşi oameni şi prin urmare, însuşirile absolut generale ale speţei noastre joacă un anumit rol, după cum atunci cînd reprezintă alte exemplare animale sau vegetale, caracterele universale ale diverselor speţe biologice intră şi ele cu o parte în reprezentarea artistică a exemplarelor care aparţin sferei lor. Atributele generale ale speţei rămîn însă totdeauna învăluite în figuraţiile artei şi nu ajung a fi percepute decît atunci cînd lipsesc sau cînd sînt în-

locuite, ca, de pildă, în acele caricaturi, produse artistice minore, în care un tip omenesc este stilizat după asemănarea lui cu unele animale sau un animal este stilizat prin apropierea lui de tipul uman. În toate celelalte cazuri, însușirile specifice rămîn latente în operele artei, ceea ce ne vorbește din ele fiind mai mult forța și pregnanța individualității. Prin extragerea și intensificarea acestei energii a individualității, cu un succes pe care natura îl obține rareori în realitate, se completează acțiunea idealizatoare a artei.

Trebuie, în fine, repetat că momentele constitutive ale artei, ca realitate estetică, își sprijină acțiunea lor în mod reciproc. Nu exagerăm nicidecum caracterul sistematic al construcției noastre spunînd că fiecare din aceste momente constitutive este secundat de oricare dintre celelalte. Pentru obținerea unui produs unitar și al cărui scop este intrinsec, adică a unei opere a tehnicii care atinge caracterul de totalitate și perfecțiune al naturii, conlucrarea izolării cu ordonarea, clarificarea și idealizarea este indispensabilă. Lipsa unuia singur dintre aceste momente compromite valoarea estetică a operei, care nu poate fi garantată decît de convergența lor.

4. TIPURILE ARTISTICE

Dezvoltările noastre de pînă acum ne-au dus la convingerea că opera de artă este o modalitate de organizare a materiei și a datelor senzoriale ale conștiinței. Am analizat în paginile anterioare care sînt principiile fundamentele ale acestei organizări, recunoscîndu-le în izolare, ordonare, clarificare și idealizare. Arătasem însă mai înainte că forma pe care o ia o operă de artă atîrnă de natura valorilor eteronome subordonate unității sale estetice. Materialele și datele sensibile pe care le prelucrează arta nu au un caracter brut. Ele sînt străbătute de o semnificație și raportate la anumite valori ale culturii, mai înainte ca artistul să le folosească în opera sa. Aceste materiale nu sînt nici brute, nici pasive. Ele sînt încărcate oarecum cu o forță dinamică, în stare să determine forma viitoare a operei de artă. Apoi, elementele care printr-o operație de disociere strict teoretică primesc numele de conținutul și forma unei opere de artă se găsesc într-o relație funcțională permanentă. Forma unei opere de artă devine ceea ce conținutul ei ideal de valori îi indică. Există deci feluri speciale ale izolării, ordonării, clarificării și idealizării, determinate de natura particulară a conținutului de valori eteronome asupra căruia aceste procedee se aplică. Cercetarea noastră trebuie să se îndrepte acum spre stabilirea acestor permanențe funcționale, descriind feluritele *tipuri artistice*. Înțelegem deci printr-un tip artistic acea clasă logică în

care sînt coordonate toate operele artistice diferențiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde. Fără îndoială că operele care intră în unitatea aceleiași clase, în cadrele aceluiași tip artistic, nu coincid întru totul, conținutul lor foarte personal determinînd o formă strict individuală. Varietatea indefinită a operelor de artă nu poate face inutilă însă încercarea de a le stăpîni intelectualmente, grupîndu-le după afinitățile conținutului și după similitudinile structurii lor. Vom clasifica feluritele tipuri artistice în ordinea celor patru momente constitutive ale operei de artă, începînd cu tipurile rezultate din modalitățile speciale ale izolării.

a) SFÎNTUL, OMUL REPREZENTATIV ȘI OMUL DE RÎND

Proiectarea în spațiul artistic este un procedeu obștesc al izolării. Spațiul artistic se caracterizează apoi totdeauna prin aceeași eterogeneitate și opoziție față de spațiul experienței practice, care face că în artele plastice personajele figurate par a privi din lumea lor către noi, după cum noi privim din lumea noastră către ele. Dar spațiul artistic, avînd totdeauna aceleași atribute, se dezvoltă uneori cu mult deasupra liniei orizontului nostru, încît figurile înscrise în cadrul lui sînt așezate la o înălțime inaccesibilă, departe parcă de planul existenței reale și de frămîntările ei. Acesta este între altele cazul mozaicurilor bizantine, de pildă al teoriei de Fecioare și Martiri înșirați pe friza interioară a bisericii S. Apollinare Nuovo din Ravenna. Alteori figurile sînt readuse la linia orizontului și, cu toate că opuse, totuși coordonate cu planul existenței noastre. Un portret din Renaștere, unul din gentilomii sau patricienii din pînzele unui Rafael sau Tintoretto, sînt priviți de pictor de la nivelul lui și nu dau niciodată impresia că domină existența. Aceasta nu se întîmplă nici chiar atunci cînd figurile pînzelor Renașterii sînt ale unor sfinți, care după întregul stil al aparenței lor rămîn totuși ale unor nobili și patricieni. Marea lor distincție face din ei niște figuri reprezentative ale timpului și societății lor, peste care ei nu

se ridică însă în absolut și eternitate. S-a observat într-acestea că în naturalismul olandez și flamand, în pictura de gen a Țărilor-de-Jos, figurile sînt adeseori coborîte sub linia orizontului, încît artistul pare a le privi de sus.[1] Oamenii considerați astfel aparțin de obicei poporului mărunt și scenele comune sau burlești în care sînt implicați justifică această atitudine superioară a artistului. Să se observe în această privință fragmentul de stampă *Elefantul înarmat* al lui Hyeronimus Bosch sau *Ședința de muzică* a lui Adr. van Ostade. După cum, așadar, spațiul artistic este superior, coordonat sau inferior spațiului practic, rămînîndu-i în toate împrejurările opus, figurile înscrise în cadrul lui iau caracterul sfîntului, al omului reprezentativ sau al omului de rînd. Ceea ce determină în toate aceste împrejurări modalitățile izolării artistice este o anumită experiență a umanului, un anumit sentiment de distanță socială față de om, prin urmare o valoare eteronomă cu repercusiunile ei asupra structurii operei de artă.

Dar faptul de a figura sfîntul, omul reprezentativ sau omul de rînd are numeroase alte consecințe asupra particularităților plastice ale operei. Artistul care înfățișează sfîntul se va feri de o caracterizare prea amănunțită a fizionomiei lui individuale și de redarea mișcării. Tipismul static al înfățișării lui se asociază mai bine cu transcendentalismul sacru. Dimpotrivă, omul reprezentativ, privit de la o distanță potrivită, va fi mai bine studiat în particularitățile fizionomiei lui, totuși nu cu minuția naturalistului, care permite acestuia din urmă să observe și să descrie grimasele și tarele cele mai intime. Cine privește cu superioritate pe semenii săi se găsește în situația de a pătrunde în intimitatea lor psihologică cu o indiscreție pe care nu și-o permite niciodată deferența în care ne menținem cînd frecventăm pe oamenii distinși și de seamă ai societății noastre. Sentimentul eteronomic al distanței sociale mi se pare, așadar, răspunzător și de gradul felurit de caracteristicism care s-a introdus în pictura Renașterii și a naturalismului flamand. Pictura sfîntului și a omului reprezentativ este apoi totdeauna individuală, deși din motive felurite. Sfîntul rămîne unic pentru că este absolut și etern. Semnificația lui nu se

desăvîrşeşte în societate. El n-are deci nevoie să fie figurat în relaţie cu alte fiinţe. Chiar atunci cînd mozaicurile bizantine prezintă mai multe figuri sacre, ele nu compun un grup, rămînînd fără relaţie unele faţă de altele, într-o succesiune de staturi identice ca şi înţelesul lor invariabil şi etern. Unicitatea omului reprezentativ în portretele Renaşterii provine însă din faptul că el este o fiinţă în care forţele sufleteşti s-au armonizat, integrînd o personalitate autonomă. Sfîntul este unic pentru că stă deasupra vieţii sociale ; omul reprezentativ pentru că a reuşit să se facă neatîrnat faţă de ea prin personalitate. Omul de rînd nu s-a ridicat însă la această demnitate. El este un produs al mediului său, un exemplar al turmei sale şi din această pricină el nu poate fi caracterizat decît integrîndu-l în acele scene de moravuri, scene de cîrciumă, de intimitate domestică, de viaţă profesională, care au fost marea descoperire a naturalismului flamand. Omul reprezentativ al Renaşterii este şi el figurat adeseori însoţit de alte personaje, dar toate deopotrivă alcătuiesc tot atîtea portrete. Relaţia dintre ele nu este atît de activă ca în naturalismul flamand, unde personajele nu există decît prin gruparea lor, prin împletirea lor în acele scene de intimitate sau de schimburi violente de pasiuni, cum viaţa poporului prilejuieşte atît de des. Distincţia omului reprezentativ îl menţine în acea rezervă superioară care îl împiedică să se cheltuiască prea mult sau să se împărtăşească cu o lipsă de măsură plebeiană. Mărginiţi în limitele personalităţii lor închegate şi distinse, oamenii pînzelor Renaşterii îşi rămîn, chiar atunci cînd sînt figuraţi împreună, destul de exteriori, şi fiecare din ei reclamă pentru el însuşi atenţia specială, îndreptată către caracterul lui particular, pe care o cere şi figura individuală în portret.

Se înţelege că, întrucît sînt nişte tipuri artistice obţinute prin izolarea într-un spaţiu artistic felurit, sfîntul, omul reprezentativ şi omul de rînd vor reveni în istoria artei, ori de cîte ori se va reproduce sentimentul corespunzător al distanţei sociale. Exemplele împrumutate artei bizantine, portretisticii Renaşterii şi naturalismului flamand nu sînt decît nişte cazuri particulare aparţinînd unor clase mai largi. Se înţelege de asemeni că tipurile

amintite aci nu pot aparţine numai artelor plastice. Poezia, ca a doua artă în care sentimentul distanţei de semeni poate avea un rol, cunoaşte şi ea tipurile acestea, numai că, după mijloacele proprii acestei arte, proiectarea în spaţiul artistic se asociază aci cu aceea în timpul artistic. Figurile sacre şi legendare ale eposurilor homerice şi ale tragediei greceşti nu sînt făcute dependente de împrejurări de timp şi de loc precise. Timpul şi spaţiul au în aceste opere nedeterminarea distanţei lor legendare. Mai precizat este spaţiul şi timpul tragediei franceze şi elisabetane, deşi nu atît ca în teatrul şi romanul istoric şi naturalist al veacului al XVIII-lea şi al XIX-lea, privite uneori din distanţa unui entomolog. Din aceste cauze, caracterul personajelor în poezia antică este rareori descris. Clasicismul veacului al XVI-lea şi al XVII-lea, considerînd omul de la acea distanţă potrivită, dar respectuoasă, care îl poate face să apară ca un întreg, a excelat ca nimeni altul în prezentarea caracterelor bine definite şi monumentale. Adevărata replică literară a portretisticii Renaşterii este omul lui Shakespeare şi Racine, personalităţi de nobili deopotrivă cu acei din pînzele lui Rafael, Tizian şi Tintoretto sau din sculpturile lui Donatello. Curiozitatea pentru nuanţele sufleteşti devine însă superioară chiar începînd din veacul al XVIII-lea şi nu este de mirare că subiectele care par mai bine adaptate noii investigaţii psihologice sînt împrumutate cercului social din care fac parte Figaro al lui Beaumarchais sau unele din personajele pieselor lui Marivaux şi Diderot, adică lumii mărunte sau burgheze, considerate cu acea apropiere şi superioritate al cărei model fusese stabilit cu două decenii mai înainte de pictura de gen a Ţărilor-de-Jos. De asemeni, acţiunea începe să se desfăşoare în timpul prezent. Societăţii contemporane îi place să se recunoască în aceste opere. Din aceste iniţiative se dezvoltă mai tîrziu realismul şi naturalismul secolului al XIX-lea. Evident, eposul, romanul şi drama n-au putut considera niciodată omul izolat. Dar relieful eroic al personajelor principale în poezia clasică veche şi modernă menţine analogia cu unicitatea figurii sfîntului în bizantinism şi a omului reprezentativ în portretistica Renaşterii. Tot astfel există o apropiere indiscutabilă între

interesul pentru moravuri, care alimentează pe de o parte pictura de gen, pe de alta literatura naturalistă. Modalitățile felurite ale izolării se leagă astfel cu numeroase consecințe, toate dezvoltîndu-se deopotrivă dintr-o anumită experiență socială a umanului, din anumite valori eteronomice, al căror răsunet în artă poate fi urmărit pînă departe.

b) PEISAJ TRANSCENDENT, PEISAJ IMANENT ȘI NATURĂ MOARTĂ

Tipurile de izolare pe care le-am stabilit rezultă dintr-un anumit sentiment de relație cu omul. Dar un sentiment de relație se poate urzi și față de natură, și din modalitățile lui particulare apar trei tipuri felurite în prezentarea ei, despre care urmează să ne ocupăm acum. Natura ne este dată totdeauna în opera pictorilor ca ceva opus față de lumea experiențelor noastre practice și concrete, dar această opoziție se poate produce dintr-o lume superioară, dintr-una coordonată sau dintr-una inferioară. Este evident că un peisaj din mozaicurile bizantine, ca acela care înconjoară pe *Bunul păstor* în Mausoleul Gallei Placidia la Ravenna, este văzut de jos, în timp ce un peisaj naturalist sau impresionist este văzut îndeobște de la același nivel, iar o natură moartă de Snyders, de sus. Totuși această izolare a aspectului peisagistic într-unul sau altul din nivelurile spațiului artistic nu traduce singur sentimentul specific de relație al omului cu natura și nici nu este indispensabil pentru a-l exprima. Astfel, un peisaj eroic de Poussin, cum este acela din Muzeul de la Berlin, înfățișînd pe Evanghelistul Matei cu Îngerul în mijlocul cîmpiei romane, deși nu folosește perspectiva superioară, este totuși resimțit ca o înfățișare a naturii care domină ființa umană, prin vastitatea orizontului, prin măreția gestului care a trasat colinele și a însămînțat cu o vegetație luxuriantă întreg ținutul, prin monumentalitatea construcțiilor arhitectonice din zare. Este aci unul din acele peisaje în mijlocul cărora omul se simte mic și covîrșit. Natura îl depășește și îl domină. Natura este aci transcendentă omului. Dar

această transcendență nu este obținută prin izolarea într-un nivel superior al spațiului, ci printr-un anumit accent de valoare, care leagă de aspectul obiectiv reprezentarea superiorității și dominației. Se poate stabili aproximativ momentul în care apare acest tip de peisaj și valorile eteronomice care au contribuit să-l determine. Acest moment coincide cu Renașterea și cu modificarea imaginii astronomice a lumii prin introducerea dimensiunii infinitului în cuprinsul ei. Înlocuirea icoanei statice și mărginite a lumii, vie în antichitate și evul mediu, prin aceea a unei lumi în devenire și infinite, grație unui Nicolaus Cusanus și Giordano Bruno, a avut o repercusiune asupra sentimentului de relație cu natura, printre ale cărui manifestări trebuie trecut și tipul peisajului transcendent de care ne ocupăm. Dar cum infinitatea nu este reprezentabilă și nu constituie imagine, gîndul despre infinitul naturii nu poate intra în reprezentarea ei plastică decît sub forma măreției ei sublime și covîrșitoare. În această formă apare mai întîi natura în planul adînc al unora din portretele și compozițiile Renașterii, pînă cînd invadează și cucerește pentru ea întreaga scenă, ceea ce se întîmplă cu plinătate abia în veacul al XVII-lea. Dar gîndul de a obține reprezentarea infinitului a lucrat și în alte direcții, producînd acea pictură a luminii imateriale, a atmosferei nelimitate în care excelează un Claude Lorrain, un Willem sau Adriaen van de Welde.

Pentru a înțelege mai bine acest peisaj este necesar să-l comparăm cu acela coordonat omului, ca în pînzele impresioniștilor moderni. Aci nu mai întîmpinăm aspecte care ne depășesc prin măreția lor, ci colțuri întîmplătoare sau familiare de natură, o bucată de cîmp, un luminiș de pădure, cîțiva copaci, vreun aspect surprins în mediul nostru obișnuit și pe care îl vedem în toate zilele. Natura nu se mai recomandă aci prin calități excepționale și reprezentative. Pictorii acestui tip nu mai caută natura frumoasă, subiectele excepționale. Chiar natura cea mai umilă și chiar cea urîtă, vreo periferie de oraș sau vreo stradă cu mizere construcții, devine o temă bună pentru ei. Căci natura reprezentată aci nu mai este aceea care ne domină dintr-un plan al transcendenței, ci una care se amestecă cu sufletul nostru, îl pătrunde și îi este

imanentă. Despre astfel de peisaje a putut spune Amiel că sînt nişte „stări de suflet". Cernerea luminii printre frunzele copacilor într-o pînză de Corot, reflexele luminilor oraşului în asfaltul umezit de ploaie sau aglomeraţia indistinctă a unui bulevard parizian într-o pînză de Renoir, silueta oraşului văzut prin ceaţa serii ca într-una din pînzele de la Avignon ale lui Paul Signac sensibilizează oarecum poezia imanentă a existenţei. Natura nu mai este resimţită aci ca *obiect*, ca o realitate care se întinde de la limitele eului şi prezintă o rezistenţă faţă de el. Ea se rezolvă în senzaţiile eului şi se construieşte din ele. Renaşterea cucerise ideea unei naturi ca un ansamblu de fenomene conduse de legi necesare şi obiective, independente deci de variaţiile subiectivităţii umane. Obiectivitatea monumentală a unui peisaj de Poussin sau Rubens este echivalentul plastic al unei astfel de concepţii ştiinţifice a naturii. Modernii au subiectivizat însă ideea naturii făcînd din ea un conţinut al conştiinţei. Cu multă îndreptăţire a putut deci un cercetător ca R. Hamann să raporteze impresionismul modern la doctrina unui E. Mach, pentru care realitatea se rezolvă în senzaţii.[1] Uneori coordonarea peisajului cu subiectivitatea se face chiar prin regiuni mai profunde ale acesteia. Astfel un peisaj de Van Gogh, vreo stradă din Arles, cu solul surprins parcă într-o oscilaţie seismică fabuloasă, cu arborii încremeniţi într-o mişcare spasmodică, reţine în el imaginea unei experienţe sufleteşti dramatice. Este aci o coordonare a omului cu natura, o saturaţie a naturii cu valori morale, al cărui echivalent literar îl putem găsi într-acea descriere adeseori citată din *Madame Bovary* a lui Flaubert : *„Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait ; et elle repassa par la longue allée en trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait... Elle n'avait plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde."* Sentimentul relaţiei omului cu natura se modifică în aceste cazuri pînă la o răsfrîngere cvasi-liminară a distanţei care îi desparte,

dar fără a obţine şi acea deplină identificare a lor, postulată de teoria simpatiei estetice, desigur pentru motivul că o contopire integrală, suprimînd conştiinţa relaţiei cu un obiect, ar stinge şi orice fenomen de conştiinţă. În adevăr, conştiinţa nu se menţine decît în forma permanentă a corelativităţii. Oricît de mare ar fi deci intimitatea omului cu aspectul natural în acest tip de peisaj, ei trebuie să-şi rămînă exteriori, şi anume opuşi din două lumi spaţiale deosebite.

În sfîrşit, alteori relaţia cu natura ia din nou forma unei separaţii radicale şi destul de considerabile, dar nu ca în cazul cînd omul priveşte din unghiul micimii lui măreţia naturii. Cine contemplă o natură moartă nu se regăseşte pe sine în ea. Distanţa care îi desparte este apreciabilă. Dar superioritatea o concepe de data aceasta omul pentru sine, nu pentru natură. Atitudinea omului în faţa naturii moarte este aceea a unui observator atent şi curios, minunat de pitorescul lucrurilor mici şi banale. Pictorul de naturi moarte va amesteca deci fără vreo ordine aparentă imaginea stofei şi a hîrtiei, a sticlei şi porţelanului sau a penelor păsării cu blana vînatului, a fructelor cu solzii peştelui, obţinînd din aceste alăturări o relevare mai sugestivă a calităţilor lor pitoreşti, de culoare, de lumină şi de tactilitate. Este în această aplecare curioasă asupra obiectelor mici şi banale, resimţite în frumuseţea lor necunoscută, prin disociere de manipularea lor utilă şi vulgară, o trăsătură ascunsă de umor. Nu este deci de mirare că maeştrii genului s-au întîlnit adeseori în aceeaşi persoană cu pictorii omului de rînd, văzut din aceeaşi atitudine a unei observaţii superioare, dar plină de bunăvoinţă. În literatură, natura moartă intră cu realismul lui Balzac şi cu nesfîrşitele lui descripţii, despre care Taine spunea că întrunesc ştiinţa unui arheolog, a unui arhitect şi tapiţer, a unui croitor, a unei negustorese de mărunţişuri, a unui comisar de licitaţii, a unui fiziolog şi a unui notar.[2] Cu această nesfîrşită erudiţie, dar mai cu seamă cu o putere neegalată de observaţie, din îndrumarea căreia pare a nu fi lipsit disciplina ştiinţelor naturale moderne, în şcoala căreia el a recunoscut de mai multe ori

a se fi format, ființa pitorească a lucrurilor a pătruns în literatură într-o proporție pentru care trecutul nu prezintă nici o analogie.

c) ELEATISM ȘI HERACLITISM ÎN ARTĂ

Am arătat într-unul din capitolele anterioare locul pe care îl ocupă ordonarea printre momentele constitutive ale artei. Prin acțiunea sa de a unifica datele experienței, arta se leagă cu știința. Ceea ce le separă este împrejurarea că pentru a obține icoana unui univers ordonat, știința nu reține din lucruri decît însușirile lor generale, acelea care pot constitui noțiuni, pe cînd arta, manevrînd imagini, n-are nevoie să sacrifice caracterul individual și sensibil al aparențelor. Dar cu toată această deosebire a materialului pe care îl folosesc, arta ca și știința pot conferi realității organizări analoage. Amîndouă pot prezenta realitatea, fie în repaus, fie în mișcare, fie în unități statice, fie în curente dinamice, fie ca *ființă,* fie ca *devenire.* Încă de la începuturile gîndirii europene, filozofii eleați pe de o parte, Heraclit pe de alta, au stabilit în mod exemplar cele două chipuri de răsfrîngere teoretică a lumii : ca o așezare imobilă și eternă sau ca o curgere indefinită. În mod general, știința antică a rămas călăuzită mai cu seamă de conceptul cosmosului eleatic și contribuțiile ei de căpetenie veneau să distingă tipurile permanente ale realului, cadrele lui imobile. Imaginea cosmosului heraclitic a fost realizată mai bine de știința omului modern, cu înclinația lui de a considera devenirile și de a stabili legile care le domină. Aceste două tipuri de răsfrîngere a lumii își au echivalentul lor în artă. După cum ordonarea realității în artă ia forma unor unități statice sau a unor deveniri, obținem alte două tipuri artistice.

Tipul eleatic al artei oferă unități substanțiale. O compoziție cum este *Școala din Atena* sau *Disputa sacramentului* ale lui Rafael întruchipează întreguri cu un sens deplin și care nu au nevoie pentru a fi înțelese de vreo completare a imaginației privitorului. Ele există în ele însele și pot fi concepute prin ele însele, întocmai

ca substanța lui Spinoza. Înțelesul lor se istovește în limitele tabloului și scena descrisă se distribuie simetric în jurul axei lui centrale. O astfel de unitate substanțială nu este dealtfel proprie numai așa-numitelor arte spațiale. Artele reputate a se dezvolta în timp, cum este poezia, pot manifesta și ele aceeași însușire. O poezie lirică poate înfățișa în desfășurarea ei un început, o culminare și un final bine marcat. Dar cine, împreună cu Maiorescu, socotește a se afla aci în fața unei condiții nezguduite a oricărei poezii se înșală, fără îndoială. Norma gradației nu valorează în realitate decît pentru poezia de tip eleatic.[1] Tot astfel, în poezia dramatică, unitatea substanțială a înlănțuirii evenimentelor nu este o condiție decît pentru unul singur dintre tipurile ei. Numai în unele compoziții dramatice, cum sînt în general tragediile clasice, ni se înfățișează un eveniment complet, în așa fel încît începutul și sfîrșitul acțiunii să coincidă, de fapt, cu începutul și sfîrșitul reprezentării ei. Puține evenimente anterioare sînt presupuse pentru înțelegerea *Fedrei* lui Racine sau a *Avarului* lui Molière și, îndeobște, pentru mai toate compozițiile dramatice ale clasicismului. Poetul ni le înfățișează în scenele de „expoziție“ sau în acea intervenție inițială de caracter epic a „prologului“, foarte adeseori întrebuințat în clasicism. De aci înainte acțiunea se desfășoară ca o serie istorică, în așa fel încît interesul se istovește odată cu desfășurarea ei completă.

Astfel se întîmplă în operele de artă de tip heraclitic. Am amintit și altă dată *Înălțarea la cer a Mariei* de Rubens, unde personajele din dreapta și din stînga tabloului sînt tăiate deopotrivă de marginile lui. Este un chip de a ne sugera caracterul indefinit și în permanentă desfășurare al realității. Compoziția păstrează, fără îndoială, o unitate, dar nu una substanțială, ci accidentală. În limitele ei nu se epuizează o semnificație deplină. Ea nu este decît un fragment mai mult sau mai puțin întîmplător tăiat în țesătura realității, care se întinde înainte și după scena înfățișată, într-o desfășurare neistovită. În aceste împrejurări este ușor de înțeles de ce operele picturii aparținînd acestui tip vor

prezenta o caracteristică incoincidență între centrul tabloului și centrul descrierii. După cum a arătat-o foarte limpede H. Wölfflin, mai totdeauna în pictura barocului, centrul compoziției este așezat la dreapta sau la stînga axei centrale a tabloului, pentru a obține impresia asimetriei și a mișcării.[2] Pentru a documenta această tendință, Wölfflin reproduce o interesantă copie în relief a *Disputei* lui Rafael, datînd din baroc, unde artistul a desenat una din jumătățile tabloului mai scurtă decît cealaltă, obținînd astfel o deplasare a centrului compoziției în acord cu tendințele vremii sale. Poezia prezintă și ea uneori astfel de particularități. O bucată lirică nu trebuie să aibă în toate împrejurările un început și un sfîrșit bine subliniat, un „cadru" inițial și o „poantă" finală, după formula parnasiană. O poezie de Verlaine începe cu întrebarea sugestivă : *„Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?"* Iar un cunoscut cîntec al lui Eminescu termină cu săgetătoarea invocație interogativă : „Mai suna-vei dulce corn pentru mine vreodată ?" În ambele cazuri simțim lămurit că astfel de poezii nu reprezintă decît un decupaj într-un proces afectiv mai cuprinzător. Întrebarea lui Verlaine ne introduce dintr-o dată într-o mișcare sufletească în desfășurare. Întrebarea lui Eminescu face să răsune un ecou mut după ce glasurile articulate ale poeziei au tăcut. Dar și într-un caz și în celălalt poezia există cu mult peste limitele ei așa-zicînd concrete. În dramă se poate petrece același lucru. R. Lehmann, autorul unei cunoscute *Poetice,* a distins odată între „drame evolutive", al căror tip l-am descris mai sus, și „drame rezolutorii", care pot fi bine subordonate tipului heraclitic al compoziției.[3] Dramele din acest din urmă tip nu reprezintă serii istorice complete, unități substanțiale. Esențialul acțiunii lor este presupus a se fi petrecut înainte de a se fi ridicat cortina, încît drama reprezentată nu înfățișează decît soluțiile unor evenimente din trecut. Modelul dramei rezolutorii a fost fixat încă din antichitate, de *Oedip* al lui Sofocle, dar o mare aplicație modernă i-a dat în zilele noastre H. Ibsen. *Nora, Rosmersholm* sau *Strigoii* sînt deopotrivă etapele finale și catastrofale ale unor întîmplări consumate în

momentul în care începe acțiunea scenică. Dar după cum există drame care încep înaintea reprezentării lor, sînt altele care continuă după ce ele se termină. Așa sînt unele lucrări contemporane, ca, de pildă, *Paquebot Tenacity* sau *Pelerinul* lui Ch. Vildrac. În toate aceste cazuri, fragmentul care ni se aduce înaintea ochilor ne sugerează, tocmai prin calitatea lui de fragment, caracterul în perpetuă devenire al unei realități heraclitiene. În același fel se poate urmări în poezia dramatică incoincidența barocă a centrelor. După cum observă odată O. Walzel, în *Regele Lear* al lui Shakespeare, eroul evoluează pe scenă în prima parte a tragediei, în timp ce în a doua parte abia dacă ne este arătat fugitiv și în cele din urmă. Compoziția *Regelui Lear* dobîndește în felul acesta o asimetrie caracteristică, o acumulare a accentelor principale într-una singură din jumătățile ariei ideale pe care o ocupă desfășurarea tragediei. O împrejurare care îi îngăduie lui Walzel să compare structura *Regelui Lear* cu aceea a tabloului lui Guido Reni înfățișînd pe Magdalena, în Muzeul Capitolin din Roma, unde personajul principal este așezat aproape în întregime în stînga diagonalei care traversează pînza de la stînga la dreapta și de sus în jos.[4] În felul acesta, tragedia ca și tabloul capătă o formă deschisă, părînd a se integra în devenirea neîntreruptă a cosmosului heraclitian. Evident, rămînînd deschisă, compoziția heraclitiană nu este mai puțin un microcosmos, ca orice operă de artă. Perfecțiunea motivărilor ei interne, unitatea ei desăvîrșită păstrează și în operele de tip heraclitian caracterele recunoscute comune (III, 1) tuturor operelor de artă. Tipul heraclitian nu anulează deci prin însușirile lui calitățile de structură ale oricărei opere de artă.

Distincția între tipul eleatic și heraclitian primește o aplicație și dacă luăm în considerare nu numai totalitatea compoziției, dar și raportul în care stau feluritele ei elemente. Am arătat într-unul din paragrafele precedente, vorbind despre modalitatea izolării în reprezentarea omului în Renaștere, cum acesta se găsește situat într-un plan coordonat și la o distanță potrivită, dar deferentă, nu numai față de privitor, dar și față de cele-

lalte figuri cu care se găsește întrunit în unitatea aceleiași compoziții. Compozițiile Renașterii fac adeseori impresia unei acumulări de portrete. Un accent egal revine fiecăruia din ele. O pînză cum este *Sfînta Cecilia* de Rafael, în Pinacoteca din Bologna, nu dă o importanță mai mare și nu caracterizează mai amănunțit personajul principal care intitulează tabloul, decît celelalte patru figuri care o înconjoară. Așa se întîmplă și într-o tragedie cum este *Torquato Tasso* sau *Iphigenia in Tauris* ale lui Goethe.[5] Titlul acestor tragedii pare să ne indice pe Torquato sau pe Iphigenia drept personajele lor principale. Dar dezvoltarea acțiunii lor conferă un relief egal și altor personaje : în *Torquato*, lui Alfons, Leonorei și lui Antonio ; în *Iphigenia*, lui Thoas și lui Oreste. Toate aceste personaje sînt figuri de primul plan, după cum în compozițiile Renașterii toate figurile sînt grupate în planurile mai superficiale ale tabloului. Wölfflin a arătat bine cum, în comparație cu pînzele Renașterii, acelea ale barocului au o dimensiune adîncă mult mai mare. Multiplicitatea figurilor într-un tablou de Rubens face necesară o repartizare inegală a accentului importanței printre ele și o dispunere a lor în planuri din ce în ce mai adînci. Tot astfel, cum observă Walzel, într-o tragedie de Shakespeare sînt numeroase personajele secundare, și perspectiva în care ele ne apar cu mult mai adîncă decît într-o tragedie de Racine sau Goethe. Adîncimea perspectivei implică însă o reprezentare a mișcării. Ceea ce se găsește în profunzime cheamă mișcarea noastră de a-l atinge. Geniul limbii înregistrează bine această situație, cînd se spune că „adîncul ne absoarbe“ și „golul ne înghite“. Adîncimea perspectivei este astfel în pictură și în poezie încă un element al reprezentării cosmosului heraclitian.

În sfîrșit, chiar în redarea unei singure figuri sau a unui singur personaj se poate urmări reprezentarea staticului și dinamicului. Statismul eleatic și devenirea heraclitiană pot conforma și aci plăsmuirea artistică. După cum a observat G. Simmel, un portret din Renaștere stă în afară de orice determinare temporală. El există numai în prezent. Și cu toate că unul din personajele portretisticii Renașterii este prin trăsăturile fizionomiei sale produsul unei vieți care s-a dezvoltat, reprezentarea devenirii este exclusă din impresia pe care ele o provoacă, tot așa cum „etapele unei calculații nu apar în rezultatul ei“. „Ultima și cea mai generală intenție a portretelor italiene, scrie Simmel, este coordonarea cu metafizica Greciei clasice, după care înțelesul și valoarea lucrurilor stă în *ființa* lor, în esențialitatea lor bine conturată, așa cum conceptul o exprimă. Devenirea fluctuantă, schimbarea istorică a formelor, evoluțiile fără împliniri definitive, toate acestea se opuneau felului grecesc orientat către formele bine închegate.“[6] Dar acesta este, printre altele, cazul portretisticii lui Rembrandt, care arată o preferință chipurilor de bătrîni tocmai pentru prilejul pe care ele îl oferă de a face sensibil procesul vieții, actul scurgerii ei. De asemeni, în plastica modernă, portretele lui Rodin, prin fluența generală a formelor, prin vibrația și unduirea suprafețelor, îi par lui Simmel a sta „sub semnul heraclitismului modern“.[7] Deosebirea acestor tipuri poate fi urmărită și în literatură. Un personaj al lui Racine, deși evoluează în cursul dramei, se constituie pînă la urmă într-un caracter unitar și stabil, susceptibil de a fi gîndit prin subsumare față de unul sau altul din conceptele morale. Andromaca devine astfel simbolul fidelității conjugale ; Fedra al pasiunii criminale ; Berenice al iubirii sacrificate etc. Prin soliditatea lor intimă nezguduită, astfel de caractere par sustrase devenirii : adevărate reflexe ale cosmosului eleatic. Cu totul altfel stau lucrurile cu personajele unui Dostoievski sau Proust, unde mulțimea trăsăturilor contradictorii din care sînt alcătuite dau impresia unor „volume gazoase variind dintr-o clipă în alta cu o versatilitate meteorologică“[8]. Poate nimeni mai mult ca Proust n-a dezvoltat tipul heraclitian în descrierea literară a omului, prin sublinierea atît de evidentă a imposibilității în care se află de a se cuprinde în unitatea lui funciară și permanentă, afară de rarele clipe ale amintirii dezinteresate. Heraclitismul și eleatismul stau astfel la temelia unor numeroase forme artistice. Dar acțiunea lor poate fi urmărită încă mai departe.

d) VIZIUNEA PLASTICĂ ŞI PITOREASCĂ ÎN ARTĂ

Acţiunea de clarificare pe care o exercită opera de artă asupra lucrărilor date în experienţa noastră poate scoate în evidenţă felul lor durabil sau fugitiv, ceea ce ele *sînt* sau chipul cum ele *apar*. Este adevărat că, în consideraţii anterioare, am stabilit că reprezentările artei reţin din lucruri aparenţa, fenomenul, nu conceptul sau substanţa lor. Există însă o aparenţă mai mult sau mai puţin statornică a lucrurilor şi una momentană şi trecătoare. Iată însă că lucrurile *sînt* pentru tact şi *apar* pentru vizualitate. Cînd printr-o împăienjenire a privirilor obţinem despre lucruri o imagine neverosimilă, întindem mîna şi căutăm a le cuprinde, încercînd să corectăm prin tactilitate aparenţa lor înşelătoare. Conştiinţa afirmă odată cu aceasta că în tact stă izvorul ştiinţei noastre despre ceea ce sînt lucrurile, pe cînd din vizualitate decurg toate înşelăciunile noastre cu privire la ele. Este evident că în practica adultului, rareori se recurge la tactilitate pentru a obţine chipul statornic şi mai real al lucrurilor. Investigaţiile tactilităţii au încetat odată cu prima copilărie, cînd forma adevărată şi durabilă a universului apropiat a fost stabilită pentru fiecare individ în parte. De atunci, tactilitatea n-a mai intrat în compunerea imaginilor noastre decît prin asociaţie cu datele vizualităţii. Cîştigurile copilăriei sînt totdeauna gata a se contopi cu experienţele ochiului pentru a precipita figura permanentă a realului. Aşa se întîmplă de cele mai multe ori în experienţa practică. Reprezentările artei au într-acestea facultatea de a disocia din imaginea lucrurilor tactilul de vizual, pentru a sublinia mai energic unul din aceste două elemente, odată cu eliminarea mai mult sau mai puţin completă a celuilalt. După cum lucrarea de clarificare în artele care întreţin un raport cu formele reale adoptă unul sau altul din cele două procedee amintite, obţinem tipul *viziunii plastice* sau al *viziunii pitoreşti*.

Evident că motivul alegerii între plastic şi pitoresc se găseşte într-un anumit sentiment al lucrurilor. Într-un caz lucrurile apar în izolarea lor unele faţă de altele, în celălalt în dependenţa lor continuă. Într-un caz lumea ne apare ca un cîmp de entităţi autonome, în celălalt ca o curgere neîncetată. Tactul este în adevăr discontinuu. Punctele alăturate care se oferă tactului îşi rămîn exterioare. Două senzaţii tactile se pot compune, fără să fuzioneze. Tactul rămîne deci un simţ analitic. Văzul este însă un simţ mult mai sintetic, deşi nu în măsura auzului. În tot cazul, vizualitatea poate îmbrăţişa suprafeţe mai vaste decît poate face tactilitatea, care progresează din punct în punct. Ea poate face apoi să se contopească două culori care impresionează pe rînd retina, obţinînd o culoare nouă. Facultatea retinei de a reţine imaginile consecutive face din ea un laborator în care se amestecă lucrurile care în afara eului îşi rămîn exterioare. Din toate aceste motive, tactilitatea este un material mai potrivit pentru evocarea lucrurilor ca entităţi autonome şi imobile, pe cînd vizualitatea şi cu atît mai mult audiţia rămîn mai apte pentru vrăjirea interdependenţei şi fluenţei lor. Eleatismul şi heraclitismul determină astfel şi modalităţile clarificării.

Numele pe care-l dăm acestor două tipuri ne duc cu gîndul la plastica sculpturală pe de o parte, la pictură pe de alta. Există în adevăr o sculptură plastică şi o pictură pitorească. Dar există şi o sculptură pitorească şi o pictură plastică. Dacă asemănăm între ele o statuie greacă cu una de Bernini sau cu una de Rodin, observăm cu uşurinţă că plasticul nu este legat de firea sculpturii printr-o relaţiune indispensabilă. Într-un caz avem figuri bine delimitate, saturate de valori tactile; în celălalt, figuri care prin jocul uneori furtunatic al liniilor lor, prin modelajul minuţios al suprafeţelor există mai cu seamă pentru ochi. Aparenţele par aci că se întrepătrund şi se mişcă, duse ca de un repede val, încît asociaţiile tactului devin inoperante pentru cuprinderea lor. Funcţiunile văzului rămîn singure în acţiune cu privire la ele. Un teoretician al artelor plastice, care era şi un remarcabil artist, sculptorul Adolf Hildebrand, a afirmat odată că toată tehnica sculpturii stă în transformarea unei imagini tactile într-o imagine optică, a unei *imagini apropiate* într-o *imagine distantă*.[1] Este evident însă că teoria lui Hildebrand se potriveşte numai pentru sculptura barocă sau impresionistă, pentru tipul pitoresc al

sculpturii. Dimpotrivă, în sculptura plastică a antichității și Renașterii, apoi în sculptura modernă a unui Bourdelle sau Maillol, figurile bine delimitate, suprafețele mari și simple, formele masive și statice fac să intre în joc numeroase reprezentări tactile.

Aceleași lucruri se pot afirma pentru pictură. Am spus că există o pictură plastică și una pitorească. Un Ingres resimte lucrurile mai cu seamă în conturul lor; un Delacroix mai bine în suprafața lor colorată. Nu putem totuși reduce paralelismul dintre tipul plastic și pitoresc în pictură la contrastul dintre desen și culoare. Căci, după cum au arătat analizele ingenioase ale unui Wölfflin, desenul și coloristica pot intra și ele sub categoria unuia din cele două tipuri, numite de el *linear* și *pictural*. Comparația unui desen de Dürer cu unul de Rembrandt scoate în evidență calitatea de siluetă a primului și de aparență luminoasă răsărind din umbră al celui de al doilea.[2] Tot astfel, într-o pictură a Renașterii, obiectele colorate sînt înfățișate prin ceea ce se numește *tonul* lor *local*, calitatea lor coloristică permanentă. Altfel stau lucrurile în impresionism, unde se pictează mai mult decît culoarea lucrurilor, ca un atribut statornic al lor, reflexul pe care ele îl primesc de la mediul lor, de la obiectele care le stau în preajmă sau de la focarul luminos care le îmbăiază deopotrivă. Prin culorile lor locale, obiectele există ca niște entități izolate unele de altele și autonome; prin reflexul care le colorează, ele se leagă cu toate celelalte obiecte apropiate într-o unitate mai mult sau mai puțin nediferențiată și continuă.

Deși tipul plastic și pitoresc sînt dobîndite în studiul artelor figurative, ele își găsesc o aplicare și în cîmpul artelor care nu întrețin nici un raport cu formele reale, cum este arhitectura. Ba chiar abia aci, după cum observă Wölfflin, deși arhitectura nu poate deveni în același grad ca pictura o artă a aparenței, plasticul și pitorescul capătă valoarea unor concepte decorative pure.[3] Ce se poate numi plastic și pitoresc în arhitectură, ne-o luminează apropierea dintre un templu grec și o catedrală gotică, între un palat al Renașterii și unul din baroc. Preponderența plinurilor asupra golurilor în primul caz

și a golurilor asupra plinurilor în cel de al doilea, solicită mai mult reprezentări tactile sau senzații optice. De asemeni, suprafețele simple și formele bine izolate ale unei arhitecturi din Renaștere pun în mișcare imaginația tactilă; pe cînd ornamentația bogată a unei fațade baroce, caracterul ei vibrant și oarecum confuz îi dă mai degrabă însușirea unor imagini vizuale.

Analizele literare au distins de multă vreme tipul plastic și pitoresc în poezie, firește prin ceea ce este în ea evocare a universului sensibil. „Sînt un om pentru care lumea exterioară există", declară odată Théophile Gautier. Aptitudinea de a evoca universul exterior în particularitățile caracterului lui senzorial era destul de slab dezvoltată înainte de romantism. Dar îndată ce această aptitudine s-a trezit, pecetluind asociația atît de caracteristică veacului al XIX-lea între poezie și artele plastice, lirismul a putut fi cînd plastic, cînd pitoresc. În renumita lucrare pe care a consacrat-o evoluției lirice franceze în secolul precedent, F. Brunetière a avut ocazia să observe adeseori această deosebire. Astfel, dacă în sonetele lui Heredia laudă el mai mult darul coloristic, în poeziile lui Leconte de Lisle trebuie să admire mai cu seamă energia formei plastice. Ba chiar, în legătură cu acesta, surprinde Brunetière legătura dintre viziunea plastică și o înțelegere a universului opusă heraclitismului. „Totul se schimbă odată în lume, scrie Brunetière, și chiar noi înșine dintr-un moment în altul. Nici chiar sub văpaia soarelui de amiazi, același peisaj nu rămîne deopotrivă cu ce fusese ieri. Dar odată cu fizionomia modelului și dispoziția pictorului se schimbă dintr-o zi în alta. Dacă, după cum spune filozoful, nu ne cufundăm niciodată în același fluviu, putem afirma că nu deschidem niciodată aceeași ochi asupra aceluiași spectacol. Funcțiunea formei este tocmai de a cuprinde, fixa și imobiliza ceea ce aud că se numește uneori «fluența» lucrurilor."[4] Viziunea plastică în poezie se așază deci la un pol opus intuiției curgătorului, a disparentului, a clarobscurului, a stărilor de suflet imprecise și ambigue. Pentru redarea acestor laturi ale realului, poezia renunță chiar la reprezentările vizuale, optînd pentru mijloacele muzicii. Afirmația repetată mereu de la simboliști, că elementul cel

mai propriu al lirismului este muzicalitatea, are o valabilitate mărginită în cadrul unui tip anumit, cu care acela pitoresc se întrunește sub unitatea aceluiași mod de a resimți lumea : drept un dinamism care nu se solidifică niciodată în forme statornice.

e) IDEALISM ȘI REALISM

Am arătat în paragraful consacrat procesului de idealizare că arta ridică reprezentarea la forma ei necesară. Ceea ce este cu totul accidental și irevelant cade din reprezentările artei, care nu reține decît ceea ce este esențial și se înlănțuie într-o icoană necesară. Această stare de lucruri a prilejuit comparația pe care o instituie Aristotel între istorie și poezie, împreună cu prețuirea superioară acordată celei din urmă. Faptul că arta elimină accidentalul și reține necesarul a făcut pe mulți esteticieni să se oprească în fața formulei artei ca reprezentare a *tipicului*. Estetica *tipicului* sau a *generalului-omenesc* este una dintre cele mai deseori reprezentate în istoria științei noastre. Considerațiile finale din paragraful amintit arătau însă că în artele care întrețin o relație cu formele și întocmirile naturii, tipicul intră numai ca o condiție liminară a plăsmuirii artistice. Restrîngînd analiza noastră la reprezentarea fizică sau morală a omului, trebuie spus că însușirea generală de om, adică atributele cu totul statornice ale morfologiei și ale structurii lui sufletești, intră în compoziția imaginii lui artistice numai ca un cadru, în care sînt coordonate aspecte și înfățișări ale unui fel mai mult sau mai puțin particular de a fi. Cine contemplă o astfel de imagine nici nu înregistrează dealtfel ceea ce este numai *general-omenesc* în ea. Numai lipsa acestor însușiri generale devine sensibilă conștiinței, ca, de pildă, în acele caricaturi care stilizează un anumit tip omenesc după asemănarea lui cu un animal. Dar ceea ce se obține pe această cale este tot un fel particular de a fi al omului, și anume vreuna din laturile lui bestiale. Bestialitatea omului nu este deopotrivă cu aceea a animalului. Un alt accent de valoare este legat de una sau alta din aceste înfățișări.

Apoi, bestialitatea în animal este generală și tipică, pe cînd în om ea este individuală și caracteristică. Astfel, apropierea în reprezentarea omului de tipicul general al altei spețe nu face decît să accentueze ceea ce poate fi particular și caracteristic în el.

Individualitatea imaginii artistice nu este însă niciodată atît de particulară încît să coincidă cu a unui singur ins. După cum simplificarea acestei imagini pînă la nivelul tipicului și generalului ar transforma-o în una din acele „imagini generice“ despre care vorbește Ribot [1] și care sînt echivalentul psihologic și imaginativ al noțiunii logice, răpindu-i odată cu aceasta orice valoare artistică ; tot astfel specializarea imaginii pînă la cuprinsul particular al unei individualități singulare ar transforma-o într-o copie fotografică și ar vrea, din punct de vedere artistic, același efect. Între idealitatea imaginii generice și realismul imaginii fotografice, procesul idealizării prin artă reușește să mențină o poziție intermediară specifică. Reprezentările operei de artă sînt, în același timp, tipice și individuale. Tipismul artei este acela al unei categorii mai particulare. Căci o individualitate aparține nu numai speței sale, dar și unei clase mai mult sau mai puțin restrînse sau largi pe care imaginile artei reușesc s-o reprezinte. Se povestește despre Galileu că, privind oscilațiile unui candelabru, a intuit în ele legile pendulului. Goethe numea *„aperçu“* facultatea intuiției intelectuale capabile să recunoască tipicul și generalul în particular. [2] Printr-o însușire deopotrivă a spiritului, artistul poate să reactiveze, într-o imagine individuală, tipul căruia îi aparține. Dar acest tip nu este niciodată numai acel al speței, dar și al unei clase mai speciale din cuprinsul ei. După cum sfera acestei clase este mai mărginită sau mai întinsă, după cum ea are un număr mai mic sau mai mare de determinări, operele artei aparțin tipului *idealist* sau *realist.*

Tipul idealist al artei reactivează în imaginile individuale numai apartenența la clasele lui mai largi, la acelea care au un număr mai mic de determinări. O statuie greacă din perioada clasică reprezintă îndeobște pe efebul de rasă albă mediteraneană. Tragedia grecească și aceea dezvoltată în cadrul clasicismului francez înfăți-

șează un om reprezentativ pentru cultura morală a Occidentului. Dezvoltarea mai nouă a artelor a specializat într-acestea tipul artistic, restrîngînd sfera lui. Rînd pe rînd, intră în artele plastice și în literatură determinări ținînd de timp și de loc, epocalul și naționalul, apoi clasa socială, profesiunea, religia sau concepția de viață. Istorismul, exotismul, sociologismul sînt categorii apărute odată cu progresul realismului în artă. Interesul artistic pe care îl manifesta un Zola, de pildă, pentru feluritele tipuri profesionale ale omului modern, pentru particularitățile mediului și pentru tarele lui, ar fi fost imposibil cîtă vreme domina o concepție idealistă a artei. Unui Zola, chiar realismul romancierilor francezi din generația înaintașă i se părea insuficient. „Realismul de la 1856, scrie el, era exclusiv burghez. Prin teoriile și operele sale el nu ieșea dintr-un anumit cerc limitat. Îi lipsea o anumită lărgime necesară.“ [3] Dar ceea ce se afirmă pentru literatură, poate fi repetat și pentru artele plastice. Pietatea calvinistă a lui Rembrandt a fost bine pusă în lumină de Simmel. Exotismul și istorismul nu sînt numai ale lui Walter Scott și Hugo, dar și ale unui Charles Gros, Delacroix și Fromentin. Determinări sociale apar încă din gravurile lui Calot și pînzele lui Chardin, apoi în desenele lui Daumier și în pînzele lui Millet. S-a vorbit de asemeni mult cu privire la democratismul lui Courbet, despre care se știe cît de mult a stat sub influența teoriilor sociale ale lui Proudhon. Deopotrivă cu atîți dintre contemporanii săi realiști, el nu pictează numai pe omul poporului său, dar și pe muncitorul timpului. Muncitorului pămîntului i se asociază în generația următoare muncitorul industrial. Meunier îl face să intre în sculptură și gravurile lui Maaserel dau expresie lumii lui de simboluri, suferințelor și revoltelor lui. Imaginile naturii nu scapă nici ele deosebirii dintre idealism și realism. Peisajele lui Poussin sau Rubens nu sînt niciodată localizate. Ele au ceva din măreția și generalitatea unui caracter tragic. Impresioniștii, care dau replica peisagistă a reprezentării realiste a omului, se atașează însă de farmecul special al colțului lor familiar de natură, de bucata de pămînt pe care s-au născut sau au trăit, făcînd renumite împrejurimile Parisului, ca un Claude Monet, cîmpiile din Ile-de-France, ca un Pissaro, malurile Senei sau ale rîului Loing, ca un Sisley, orizonturile muntenești, ca un Grigorescu etc.

Faptul de a reține în viziunea artistică aspectele mai generale ale lucrurilor sau determinările lor mai particulare, de a face sensibilă în ele apartenența lor la un tip mai larg sau mai restrîns, atîrnă de o tendință mai profundă a spiritului, de tendința lui eteronomică. Sînt spirite care se conduc după principii și altele după fapte. În știință, deosebirea aceasta ia forma opoziției dintre raționaliști și empiriști. În morală, același contact opune pe dogmatici scepticilor. Pe aceleași baze, metafizica obține antagonismul dintre moniști și pluraliști. Grupînd aceste felurite puncte de vedere, un filozof ca W. James a putut construi paralelismul dintre tipul „delicatului“, și al „barbarului“. [4] Delicatul este raționalist, intelectualist și idealist, monist și dogmatic. Barbarul este empirist, senzualist și materialist, pluralist și sceptic. Pentru unul lumea se rezolvă în „totalități“ și în „universale“, și în interpretarea lumii accentul cade pe unitatea lucrurilor. Pentru celălalt, lumea se despică în pluralitatea faptelor și se integrează din însumarea lor. „Această deosebire a temperamentelor, scrie James, s-a valorificat totdeauna în domeniul literaturii și al artei, al politicii și al moravurilor, deopotrivă ca în acela al filozofiei. Cînd este vorba, de pildă, de moravuri, întîlnim de o parte pe oamenii foarte manierați, pe de alta pe acei mai liberi în purtările lor. În politică, pe autoritari și pe anarhiști. În literatură, pe puriști, împreună cu acei îndrăgiți de stilul academic și pe realiști. În artă, pe clasici și pe romantici.“ Idealismul și realismul sînt astfel două atitudini generale ale spiritului, din care se dezvoltă consecințe numeroase, printre care și cele artistice. Nu este deci deloc de mirare dacă, în structura anumitor epoci de cultură, idealismul și realismul artistic ne apar asociate cu formele lor corespunzătoare în morală, filozofie și știință. Idealismul clasicilor s-a însoțit totdeauna cu metafizica dogmatică și cu rigorismul moral. Realismul s-a manifestat însă în cortegiul empirismului și în curentul de critică a vechilor instituții și moravuri. Contemporaneitatea lui Corneille cu Des-

cartes, a lui Zola cu Darwin și Marx nu este întîmplătoare. Viziunea dogmatică a lumii, construită din principii raționale, răspunde caracterului eroului tragic, raționalizat în jurul unei trăsături unice. Empirismul științelor moderne inculcă și poetului epic contemporan metoda observației, ancheta, acumularea de „documente omenești", vestitele „carnete" ale naturaliștilor. De la romanul clasic al d-nei de Lafayette la acela al lui Zola, poate fi urmărită apoi și o anumită evoluție morală. La sfîrșitul acestei evoluții, omul rațional, tare prin principiile sale, prin conduita sa fermă și consecventă, este înlocuit cu cel instinctiv, caracterul inteligibil cu cel empiric. Idealismul clasic este și mai tîrziu aliatul formelor etice și politice ale vechiului regim, în timp ce realismul apare mai degrabă în constelația revoluției sociale. Toate acestea sînt conexiuni sugestive, menite să probeze realitatea forțelor eteronomice din care se dezvoltă tipurile artistice ale idealismului și realismului.

f) COORDONAREA TIPURILOR

Nevoile analizei ne-au adus să distingem tipurile artistice din punctul de vedere al unuia sau altuia din feluritele momente constitutive ale operei de artă. Tipurile izolării, ale ordonării, clarificării și idealizării nu trăiesc însă o existență separată. Opera de artă este o unitate și feluritele ei moduri de a se constitui în raport cu cele patru momente amintite pot să se coordoneze în realitate. Este, în adevăr, evident că în artele plastice, în pictură, de pildă, izolarea în spațiul transcendent al sfîntului bizantin atrage după sine reprezentarea lui imobilă, o accentuare puternică a conturului, tonuri locale, compoziție simetrică, articulată în unități bine distincte și în genere o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, izolarea într-un plan inferior, așa cum se întîmplă atît de des în naturalismul flamand, atrage după sine reprezentarea mișcării și o caracterizare realistă a personajelor. În ceea ce privește reprezentarea naturii, peisajul transcendent al unui Poussin este plastic și idealist ; pe cînd peisajul imanent, peisajul stare-de-suflet al impresioniștilor este realist și pitoresc, înlocuiește tonurile locale cu acelea pe care le modifică lumina zilei și înconjurimea și sugerează fluența realului, felul cum feluritele lui aspecte se continuă și trec unele în altele. Solidaritatea tipurilor este uneori de o fermitate care face dificilă distincția lor sistematică. Această stare de lucruri explică faptul că în caracterizarea feluritelor tipuri de mai sus a trebuit să folosim uneori elemente împrumutate altor tipuri înrudite. Dar cu toate că există o atracție între feluritele tipuri stabilite, aceasta nu conține nimic absolut și riguros în sine. Reprezentarea mișcării în pictura flamandă se asociază cu tipul plastic al colorației prin tonuri locale. Viziunea pitorească a lui Rodin se îmbină cu o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, viziunea plastică a unui Donatello, în capetele lui florentine, se îmbină cu o caracterizare realistă. Nu este exclus, așadar, ca tipurile cîștigate din punctul de vedere al momentelor constitutive ale artei să se asocieze în modurile cele mai variate. Dezvoltarea viitoare a artei poate aduce chiar îmbinări pentru care istoria ei pînă în prezent nu poate oferi nici un exemplu. Din această pricină, stabilirea tipurilor artistice, așa cum a fost încercată în paginile precedente, ni s-a părut mai nimerită. Căci ea a înfățișat în libertate feluritele elemente ale unor sinteze tipice, pe care sistemul esteticii nu are posibilitatea să le prevadă și să le mărginească.

5. ALTE SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI

a) STILUL

Stabilind feluritele tipuri de artă, am făcut prima încercare de a stăpîni teoretic varietatea nesfîrşită a operelor date în experienţa artistică. Aceste opere s-au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularităţile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele constitutive ale artei în genere. Astfel, opere aparţinînd unor artişti sau epoci diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceluiaşi tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparţine nu numai pictura Renaşterii şi mozaicurile bizantine, dar şi tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleaşi particularităţi ale clarificării prin artă leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleiaşi clase omogene. Pentru scurtarea expunerii, au fost citate uneori mai puţine sau chiar un singur exemplu, menţinîndu-se însă totdeauna subînţeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experienţă artistică, introducîndu-se unitate şi sistemă în cuprinsul ei. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putinţă să se invoce decît un singur exemplu, virtualitatea lui rămîne nesfîrşită. Astfel, pentru modalitatea izolării în spaţiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfîntul bizantin rămîne pînă azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne împiedică însă a crede că, odată cu refacerea condiţiilor spirituale care comandă izolarea în acelaşi nivel al spaţiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiaşi tip.

Tipul rămîne deci prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. *Stilul* este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil şi tip este destul de delicată şi în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stilul, ca şi tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare al operelor trebuie căutat într-o tendinţă extraestetică a spiritului. De ce goticul sau rococoul au adoptat anumite particularităţi structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc, se explică în întreaga cercetare modernă prin misticismul omului medieval în primul caz, prin rafinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. În acest înţeles, L. Blaga are dreptate să spună: „Stilul reprezintă nişte valori extraestetice pătrunse în estetic“ [1]. Dar cu toate aceste apropieri dintre tip şi stil, deosebirea dintre ele nu este mai puţin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalităţii lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o naţiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german şi de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste atribute de noţiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincţiilor individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularităţile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptăţesc niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei drama lui Shakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparţine, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei [2], în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură şi arhitectură din epoca imediat următoare Renaşterii, dar şi modalităţi artistice epocal diferite, cum ar fi, de pildă, goticul flamboyant etc. Confuzia dintre stil şi tip provine

adeseori din faptul că amîndouă sînt asociate cu aceleași atribute. Se vorbește astfel de stilul și de tipul baroc, deși aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noțiune pur sistematică. Stilul este o noțiune în același timp sistematică și istorică. Raportîndu-ne la diferențierile metodologice pe care le face Rickert, s-ar putea spune că tipul este produsul unei operații de generalizare, pe cînd stilul al unei lucrări în același timp de generalizare și de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noțiune mixtă, în care se întrunesc perspectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere nu după raportul lor de succesiune, așa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinile lor de structură, integrînd o noțiune în același timp generală și unică.

Vom defini stilul : unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia. În acest înțeles putea Nietzsche să extindă noțiunea de stil de la întrebuințarea ei artistică asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplîngînd lipsa de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea că se amestecă haotic influențe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei.[3] Lipsită de stil este și unitatea moartă, coeziunea mecanică din care nu ne vorbește o individualitate originală animatoare. *„Le style c'est l'homme"*, spunea Buffon, și ar fi putut adăuga că este națiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparține. Prezența și influența acestor centre, acțiunea lor spirituală și unificatoare o constatăm și prețuim în fenomenul stilului. Cînd însă originalitatea este simulată sau cînd centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decît în acord cu orientările sale autentice și profunde, atunci înregistrăm și dezaprobăm *maniera*. Sînt individualități manierate, poeți și artiști prețioși din toate timpurile, dar și epoci și culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s-a imputat

de atîtea ori alexandrinismului grec. Manierismul apare mai ales atunci cînd se produce disocierea și dezacordul dintre originalitatea artistului individual și a națiunii, epocii sau culturii care îl înglobează. Sînt astfel manierați artiștii academici, care mențin norma unei inspirații clasice în mijlocul unor împrejurări care s-au schimbat, oratori creștini care compun discursuri sacre în stilul lui Cicerone, versificatori moderni care compun în formele poeziei persane din veacul al XIII-lea și al XIV-lea, afectînd stilul lui Hafiz și Saadi, poeți franțuziți în mai toate literaturile naționale, nu numai în literatura română. Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului și a societății. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită și întărită de aceea a mediului local și a epocii. Nu însă pînă la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul lui n-am mai auzi decît pe ale lor. Manierați, lipsiți de adevărată originalitate, sînt deci și artiștii care cedează ușor gustului timpului și orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dozajul lor delicat și precis întregește adevăratul stil.

b) ARTELE ȘI CLASIFICAREA LOR

Operele de artă concrete și particulare se grupează nu numai în interiorul tipurilor și stilurilor, dar și în acela al artelor. Poezia și mimica, dansul, muzica, arhitectura, desenul, sculptura și pictura sînt noțiuni cîștigate din sinteza teoretică a operelor individuale, singurele date efectiv în experiența artistică. Nimeni nu are de-a face în contemplație cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice, pe care printr-un act de mediațiune al spiritului le atribui uneia sau alteia dintre clasele enumerate mai sus. Artele sînt deci construcții teoretice ale spiritului, rezultatul unei operații de clasificare aplicată asupra operelor concrete.

Criteriile acestei clasificații au variat însă în decursul timpului, fără ca unul singur dintre ele să se dovedească suficient. Una din cele mai vechi și mai bine cunoscute clasificări, aceea a lui Lessing, obține conceptul

artelor și le clasifică după criteriul mijloacelor de realizare, fluente (cum sînt cuvîntul sau sunetul) sau stabile (cum sînt masa, linia, volumul sau culoarea). În acord cu acest criteriu, artele sînt succesive (poezia, muzica) sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). După cum am mai avut prilejul să constatăm în cursul acestei lucrări, clasificarea lui Lessing prezintă însemnate dificultăți psihologice, deoarece orice operă de artă întrucît este contemplată aparține ordinii temporale și este, prin urmare, succesivă. Pe de altă parte, orice operă, întrucît la sfîrșitul contemplației se recompune într-un efect de totalitate, este simultană. Dar în afară de aceste greutăți psihologice, clasificarea lui Lessing este insuficientă și din punctul de vedere al particularităților de structură ale feluritelor arte. Căci dacă, de pildă, pictura, împreună cu desenul, cu sculptura și cu arhitectura au comun folosința mijloacelor spațiale, ea împarte cu muzica însușirea de a dezvolta un anumit element al expresiei, și anume tonalitatea sau modulația ei, și aparține prin această trăsătură unei alte clase în care nu intră nici desenul, nici sculptura, nici arhitectura. Kant a avut mai întîi ideea de a propune o clasificare a artelor, după elementul expresiv pe care fiecare din ele îl dezvoltă cu precădere și a face din aceste elemente factorul integrant al feluritelor clase artistice.[1] Într-o expresie completă se pot distinge, în adevăr, conținutul intelectual transmis prin *cuvînt*, *gestul* spațial care îl însoțește și figurează și *tonalitatea* sau *modulația* care traduce mai cu seamă acompaniamentul lui sentimental. Artele cuvîntului sînt pentru Kant poezia și elocința. În grupul artelor gestului sau figurative intră arhitectura, sculptura, pictura, ca artă a desenului, arta grădinilor și decorația de toate categoriile. Printre artele tonalității trebuie, în fine, distinsă muzica și pictura ca artă a coloritului. Oricît de interesantă ar fi clasificarea lui Kant prin ideile pe care le trezește despre constituția intimă a artelor și printr-o regrupare a lor, care pune în lumină afinități mai ascunse între ele, nici ea nu e scutită de orice dificultăți. În adevăr, după cum observă Dessoir, artele mai pot fi integrate și clasificate după cum întrețin raporturi cu formele reale și provoacă asociații

determinate (plastica, pictura, mimica, poezia) sau înfățișează forme ireale și provoacă asociații nedeterminate (arhitectura, muzica).[2] Astfel, pictura, care ca artă a coloritului intra, pentru Kant, în aceeași clasă cu muzica, se asociază acum cu plastica, mimica și poezia ; în timp ce arhitectura, care se întrunea cu plastica și desenul, se regăsește acum alături de muzică. Dealtfel, Dessoir rămîne pînă la urmă sceptic față de noul criteriu al raportului cu formele reale. Oare formele reale ale desenului, picturii și sculpturii nu se asociază, prin elementul compozițional al operei, în forme ireale, în acele scheme abstracte despre care am vorbit și noi în paginile consacrate ordonării în artă ? Oare poezia prin metrică și rimă nu aparține artelor cu forme ireale ? Nu există oare un element arhitectonic în desen, sculptură și pictură ? Nu există arhitectură în muzică ? Nu există arhitectură și muzică în poezie ?[3] Întrebările s-ar putea înmulți pentru a scoate mai bine în evidență caracterul instabil și fluent al claselor de arte. Wölfflin, în lucrarea de mai multe ori amintită pînă acum, a arătat bine în ce constă picturalizarea sculpturii și arhitecturii în trecerea de la Renaștere la baroc. Dimpotrivă, odată cu arta clasicizantă a lui David și a școlii sale, se poate vorbi de o sculpturalizare a picturii. Toate observațiile de pînă acum ne dovedesc că sintezele teoretice în așa-numitele acte rămîn totdeauna provizorii, dar păstrează valoarea unui instrument de analiză, întrucît marchează unele particularități structurale ale operelor. Ele au apoi o valoare prin înseși revizuirile succesive pe care le reclamă și care adîncesc necontenit lucrarea de caracterizare structurală a operelor.

Dacă artele se pot cu atîta greutate despărți radical, dacă în realitate ele se ating prin atîtea puncte și fuzionează necontenit unele cu altele, se înțelege cît de firească, dar și cît de puțin nouă, este ideea întrunirii lor. Unificarea artelor a părut totuși ca un program de o mare noutate în romantism, de pildă la un Solger.[4] O idee care mai tîrziu a devenit baza sistematică a dramei muzicale wagneriene. Asociația dintre poezia dramatică, muzică și dans este străveche. De asemeni, aceea dintre poezie

și cînt. Vechea poezie a rapsozilor antici și a trubadurilor medievali nici nu trăia decît în această asociație. De asemeni, arhitectul, sculptorul și pictorul au lucrat totdeauna în colaborare în marile stiluri ale artei, în antichitate, în romanic, în gotic și în Renaștere. Izolate din complexul care le întrunea în toate aceste stiluri, cu ocazia construirii unui templu, a unei catedrale sau a unui palat, arta arhitectului, a sculptorului și a pictorului nu și-au cîștigat decît mult mai tîrziu o relativă independență. Templul grec este un edificiu menit să păstreze statuia zeului sau zeiței, un „înveliș pentru simulacrul divin", spune E. Boutmy [5]. Pictura și sculptura romanică și gotică sînt totdeauna gîndite în raport cu o suprafață a construcției care trebuie accentuată sau cu un volum care trebuie împlinit, pentru a evita impresia neplăcută a vidului. În Renaștere încă, unele din cele mai importante realizări ale picturii, cum sînt loggiile lui Rafael sau picturile lui Michelangelo în Capela Sixtină etc., sînt gîndite în conexitate cu arhitectura. Dar tot în această epocă, magnificența principilor și a cardinalilor, apoi a marilor burghezi, solicită dezvoltarea portretului, care vine să ocupe un zid al unei locuințe particulare și de data aceasta fără vechea solidaritate cu ideea arhitecturală. Dezvoltarea burgheziei în nord, cu nevoia de a orna interiorul pe care o provoacă, adîncește acea separare a artelor, care a făcut, mai în urmă, problematică și nouă ideea întrunirii lor. Dacă însă unificarea artelor este un gînd menit să integreze manifestările ei parțiale în totalitatea care i-a asigurat în trecut marile ei realizări, ea trebuie întreprinsă în așa fel încît să recompună, în adevăr, un efect de totalitate. Unificarea artelor trebuie deci distinsă de acumularea lor, așa cum se întîmplă de atîtea ori în regia modernă, care perpetuează o idee wagneriană rău înțeleasă. O reprezentație de teatru, în care ni se oferă alături de textul dramatic și puțină muzică și costume frumoase și decoruri pitorești, trădează adeseori intenția filistină de a cuceri pe spectator prin mai multe laturi ale sensibilității lui și de a aglomera ornamentele după principiul grosolan că ceea ce este mai împodobit și mai bogat este și mai frumos. Este firesc

atunci ca față de această aglomerare de elemente neînsumate *, lipsită de unitate și de stil, să preferăm manifestările mai demne ale așa-numitelor arte izolate, adică ale acelora care dezvoltă cu puritate una singură din valorile universului artistic.

c) GENURILE ARTISTICE

Încercarea de a stăpîni sistematic domeniul operelor de artă a produs o altă sinteză teoretică în așa-numitele *genuri artistice*. Genurile artistice presupun însă ca niște cadre constituite artele, al căror teritoriu ele îl subîmpart. Problema genurilor artistice ne duce în inima teoriei speciale a artelor și, prin urmare, peste limitele esteticii generale, căreia îi este consacrată exclusiv lucrarea de față. Dacă totuși ne oprim acum în fața genurilor artistice, este din pricina faptului că odată cu prilejul lor se evidențiază încă o dată anumite momente sistematice din constituția artei. Genurile artistice sînt, în adevăr, noțiuni teoretice rezultate din conjugarea noțiunii uneia din arte cu unul din factorii artei în genere : material, valoare eteronomică, unitate estetică. Materialul, valoarea eteronomică și unitatea estetică sînt cei trei factori de integrare a operelor în genuri. Acțiunea lor nu este însă egală în domeniul fiecărei arte în parte. Așa, de pildă, poezia nu folosește decît un singur material, cuvîntul, și, prin urmare, din acest punct de vedere, ea nu cunoaște nici o articulație interioară a regiunii ei. În schimb, sculptura poate folosi marmura, bronzul, lemnul, pămîntul, porțelanul etc., diversificîndu-se în consecință în genul sculpturii în marmură, bronz, lemn etc. De asemeni, există un gen al picturii în ulei, acuarelă, pastel, frescă, tempera etc. Cunoaștem apoi genul muzicii de coarde și de suflători, al muzicii cîntate etc. În acord cu valoarea eteronomică pe care o realizează, poezia poate fi religioasă, eroică sau socială etc., tot atîtea genuri care pot reveni cu unele excepții și în domeniul sculpturii sau al picturii, ca, de

*** În ediția a III-a : neînsemnate. Corectat după edițiile anterioare și manuscris (n. ed.).**

pildă, monumentul eroic, sau civic statueta și portretul, pictura istorică și religioasă etc. Tot astfel, după valoarea ei eteronomică, arhitectura cunoaște genul vilei și al palatelor publice sau particulare, al catedralei, halelor, gării etc. Muzica distinge apoi între marș, lied, oratoriu ș.a.m.d. O deosebită importanță prezintă diferențierea în genuri după felurile unificării estetice, active în cadrul diverselor arte. Astfel, muzica unifică, fie prin revenirea aceluiași refren, între care se intercalează cîte un episod sau divertisment (rondo), fie prin repetarea aceluiași sistem de fraze (antifonia), fie prin repetarea aceluiași sistem de fraze, urmat de unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări și combinări ale acestor modalități elementare, pe care le regăsim în sonata sau simfonia modernă. Genul liric, epic și dramatic reprezintă și ele în poezie moduri felurite ale unificării, în cadrul concis al afectului personal, în interiorul sferei istorice a povestirii sau în cadrul acțiunii dramatice. Dar liricul, epicul și dramaticul reprezintă în poezie și modalități ale clarificării, prin care sporesc în valoarea lor sensibilă anumite aspecte ale realității. Intuiția lirică a lumii o răsfrînge ca stare de suflet, pe cînd cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict și luptă de forțe antagoniste. Prin aceste din urmă genuri și prin altele asemănătoare, artele particulare se sistematizează după momentele constitutive ale artei în genere. Cum însă acestea se specifică, după cum am văzut, în tipuri, se poate spune că genurile amintite în urmă reprezintă niște tipuri mărginite în sfera uneia sau alteia dintre arte.

Genurile artistice au constituit în clasicism criteriul gustului și uneori al creației artistice. Conformarea la condițiile genurilor, concepute ca niște modele eterne și imuabile ale operelor de artă, era cerută deopotrivă de artiști și de acei care îi judecau. „Criticul superior, scrie odată Marmontel, trebuie să aibă în imaginația sa tot atîtea modele diferite cîte genuri există." Iar Albert Thibaudet, care îl citează, poate cu drept cuvînt să observe: „Problema genurilor a deținut în critică, pînă în veacul al XIX-lea, un loc tot atît de considerabil ca problema universalelor în filozofia evului mediu" [1]. În

veacul al XIX-lea, romantismul a înfrînt rigiditatea vechilor genuri, socotindu-se liber să le amestece sau chiar să creeze altele noi. „Toate genurile poetice clasice în puritatea lor strictă, scrie odată romanticul Fr. Schlegel, sînt azi ridicole." [2] Tirada lirică și episodul în dramă au fost printre produsele acestei încălcări de domenii, pentru care un model mai îndepărtat se putea găsi în Shakespeare și în teatrul elisabetan. Dar visul romanticilor mergea mai departe, către ceea ce Schlegel numește odată „poezia universală progresivă", în care toate felurile ei să se întrunească într-un adevărat microcosmos poetic. Restaurația clasică a gustului francez la finele secolului trecut readuce credința în genuri ca niște entități constituite, dar nu eterne și imuabile. Aplicînd noul spirit al științelor naturale, un Fr. Brunetière le arată trăind, modificîndu-se și transformîndu-se. Celebrele lui prelegeri asupra *Evoluției poeziei lirice în Franța* aveau astfel prilejul să urmărească cum din oratoria religioasă a veacului al XVII-lea s-a dezvoltat treptat meditația lirică a romanticilor. Studii despre evoluția genurilor au apărut numeroase după Brunetière, toate manifestînd aceeași poziție intermediară între realismul clasic și nominalismul romantic.

Astăzi ni se pare evident că genurile sînt produse istorice și ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară. Epopeea, de pildă, este astăzi un gen mort și încercările mai noi ale unui Spitteler de a o învia au rămas deocamdată fără continuatori. Cine mai scrie apoi epistole didactice în felul lui Boileau ? Satira s-a refugiat în subsolurile literaturii. Abia dacă o mai întîlnim din cînd în cînd în foile umoristice. Meditația romantică, cu toate înălțimile la care au condus-o odată un Vigny, un Lamartine, un Leopardi, se găsește și ea în mare criză. Și cu toate acestea, din punct de vedere estetic nu este totul absolut irelevant în vechea noțiune a genurilor. Faptul de a folosi un material sau altul, de a întrupa o anumită valoare eteronomică sau de a folosi un procedeu determinant al unificării impune unele condiții stabile, peste care nu se poate trece decît cu riscuri estetice foarte mari. Există o legalitate internă a acuarelei sau frescei, a vilei sau palatului public, a dramei și a ro-

manului, fixată prin însăşi viaţa istorică a artei, care a lămurit la un moment dat chipul cel mai fericit de a întrebuința un material, virtualităţile şi afinităţile lui, căile cele mai bune de a atinge un scop extraestetic în artă, unele procedee esenţiale în evocarea vieţii prin povestire sau prin acţiune scenică. Există fireşte probleme nedezlegate în artă, şi în măsura lor genurile apar relative şi schimbătoare, nu pentru că nu se pot niciodată constitui, dar pentru că se caută. De la Mairet la Corneille se poate urmări o întreagă dezvoltare a tragediei franceze care dibuieşte condiţiile genului, adaptarea cea mai bună la norma ei internă, pînă în clipa cînd *Cidul* pare a o realiza.[3] Cînd după un secol şi jumătate nimeni nu mai scrie tragedii, toată lumea este încă de acord că ele nu puteau fi scrise mai bine decît o făcuseră în trecut poeţii clasici. Viaţa istorică poate astfel elimina un gen, lăsînd intacte necesităţile legate de firea lui. Acceptarea genurilor are apoi un rol pozitiv şi în creaţie. Limitările pe care genurile le impun, deopotrivă cu toate obstacolele în artă, au o funcţiune creatoare. Cine sparge şi depăşeşte limitele genurilor poate mai uşor să se piardă în nedeterminarea lipsită de formă. Disciplina genurilor garantează însă rigoarea formală, stricteţea compoziţiei. Apoi în aceste graniţe restrînse, imaginaţia împiedicată să se desfăşoare în suprafaţă se concentrează şi se adînceşte.

6. ETERONOMIA ARTEI

Înţeleasă ca produsul subordonării unui obiect în sfera valorii estetice, arta ne apare ca o întocmire sustrasă mobilităţii şi variaţiunilor istorice. Valoarea estetică face, în adevăr, parte din categoria scopurilor în sine. Întrucît participă la ea, arta nu se leagă cu restul realităţii nici ca mijloc, nici ca un scop provizoriu şi relativ, menit a fi depăşit. Am văzut apoi care sînt mijloacele pe care le foloseşte arta pentru a obţine caracterul autotelismului său. Printre momentele constitutive ale artei, izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea ne-au apărut drept acelea capabile de a o sustrage din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor în experienţa practică şi de a o constitui ca o unitate eterocosmică autonomă. Prin acest caracter, arta s-a arătat în toate timpurile drept depozitul gloriei celei mai durabile. *Exegi monumentum aere perenius*, scrie Horaţiu despre odele sale. Întocmind unităţi autonome, scopuri în sine, artiştii s-au socotit adesea drept dispensatorii gloriei, ai gloriei lor proprii şi a acelora cu ale căror nume şi fapte opera lor se lega. Această aspiraţie a fost foarte vie şi adeseori exprimată de poeţii antichităţii şi ai Renaşterii, dar ea n-a dispărut nici mai tîrziu, ca una care rezultă din răsfrîngerea sensului estetic al operei.

Dar în afară de această existenţă cvasi-eternă a operei, rezultată din însuşirea ei estetică, ea se leagă cu întreaga viaţă istorică şi este supusă mobilităţii şi fluc-

tuațiilor ei prin cuprinsul de valori extraestetice pe care le însumează și le supune unității sale. Pornind de la această constatare, am putut spune și altă dată că arta este eternă prin forma ei estetică și vremelnică prin conținutul ei. Prin cea dintîi, arta durează ; prin cel de al doilea, se uzează și îmbătrînește. Desigur, din dorința de a asigura o durată cît mai întinsă operelor lor, atîți artiști moderni au profesat purismul estetic, eliminarea tuturor conținuturilor relative din artă, a tendințelor filozofice sau sociale din literatură, a anecdotei și motivului din pictură, a elementului programatic din muzică. Astfel de aspirații sînt însă destul de noi în artă. În lunga ei dezvoltare, arta a întreținut raporturi strînse cu formele felurite ale vieții istorice și a evoluat cu ea. Chiar apariția artei este un fenomen pentru a cărui producere au conlucrat forțe felurite ale vieții sociale. Este îndreptățit deci a studia producerea și evoluția artei în raport cu forțele extraestetice cu care viața ei s-a încrucișat. Odată cu aceasta însă metoda și obiectivul cercetării noastre se schimbă. Pînă acum ceea ce ne-a preocupat a fost descrierea artei, în însușirile ei generale și în tipurile ei speciale. Ceea ce dorim să înfățișăm acum, folosind rezultatele moderne ale cercetării, sînt condițiile genetice și evolutive ale artei, apoi unele din formele speciale pe care ea le îmbracă odată cu varietatea factorilor care o determină și întrucît o determină. Vom urmări în același timp funcțiunile pe care ea le împlinește în societatea omenească. Deosebirea dintre condiționări și funcțiuni nu este dealtfel atît de radicală pe cît se pare. Pentru ilustrarea acestei împrejurări, cîteva exemple, anticipate asupra expunerii viitoare, pot să ajungă. Așa, de pildă, afirmația că arta s-a dezvoltat din muncă poate fi modificată în forma că munca folosește din practica artei. Nevoia de a ușura munca va fi condus pe primitiv să găsească muzica. Dar odată aceasta aflată, munca primitivului asociindu-se necontenit cu ea, a găsit un mijloc capabil s-o dezvolte și s-o perfecționeze. Condiționările explică apariția artei ; funcțiunile lămuresc progresul ei. Același lucru în ce privește legăturile artei cu sexualitatea. Unele interese sexuale vor fi inspirat pe artiștii primitivi. Sexualitatea a devenit însă o funcțiune

a artei, după cum o dovedește marele ei rol în afinarea raporturilor etice dintre sexe. Sîntem deci îndreptățiți a spune că același factor poate fi privit ca o condiție sau ca o funcțiune, după cum îl considerăm din perspectiva cauzală sau finală. Cauzele extraestetice ale artei sînt în același timp și scopurile ei. Arta ne-a preocupat pînă acum ca fenomen estetic autonom. Propunîndu-ne de aci înainte să cercetăm condițiile care au promovat-o și funcțiunile pe care le împlinește, ne oprim în fața eteronomiei artei.

a) VALOAREA BIOLOGICĂ ȘI SEXUALĂ A ARTEI

Studiind motivele artei primitive și factorii care sprijină dezvoltarea ei în societățile omenești, este necesar a stabili din capul locului că nu fiecare din aceștia au un caracter extraestetic. Acțiunea de a prelucra obiecte materiale în scopul de a le da o organizare expresivă și o unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr-un impuls primitiv al sufletului, care n-are nevoie de invocarea altor condiții pentru a ne explica apariția lui. Omul este în mod natural artist. Am arătat și în altă parte că aspirația omului către unitate se satisface pe diferite căi. Arta este una din acestea. Dar dacă trebuie să recunoaștem un instinct artistic primitiv, este tot atît de necesar a adăuga că instinctul acesta primește întăriri și este solicitat a se dezvolta prin niște condiții care n-au nimic estetic în ele.

Condițiile despre care trebuie să ne ocupăm acum sînt mai întîi de ordin biologic. Conexitatea dintre artă și viața biologică a fost afirmată mai întîi înlăuntrul acelei teorii a artei ca joc, al cărei răsunet a fost mare la sfîrșitul veacului trecut. Se cunoaște contribuția lui Spencer în această privință. Pentru Spencer, animalele superioare nutrindu-se mai bine, bucurîndu-se apoi de o organizație mai complexă și mai variată, care le permite să mențină în repaus unele funcțiuni, în timp ce pe celelalte le exercită, ajung cu ușurință la un excedent de energie, pe care trebuie neapărat să-l cheltuiască. Risipa energiei astfel acumulate se face imitînd actele se-

rioase ale vieții. Așa apare jocul sub toate varietățile lui, printre care trebuie să numărăm și activitatea artistică. Ipoteza lui Spencer valora atît pentru explicarea artei în evoluția individuală cît și a speței. Dansul-pantomimă al primitivului, în care sînt imitate muncile cîmpului, vînătoarea sau războiul, putea fi citat ca un exemplu menit să confirme teoria lui Spencer. Vom vedea că acestor aspecte ale artei primitive li se pot da și alte explicații decît aceea biologică a cheltuirii energiilor acumulate pe căile comode ale imitației. O greutate care se ivește însă în tot cazul și de pe acum în calea ipotezei spenceriene, este aceea că nu toate activitățile artistice ale primitivului iau forma imitației. Alături de artele care întrețin o relație cu formele reale, primitivul cunoaște și arte de forme ireale, cum ar fi muzica sau decorația fixă și mobilă a propriului corp, apoi decorația unor obiecte străine. Este meritul lui K. Groos de a fi cuprins și explicația acestor activități artistice prin teoria sa cu privire la artă ca joc. În adevăr, pentru Groos jocul nu este numai cheltuiala unui prisos de energie, o „activitate dezinteresată". În joc par a se exercita mai degrabă instincte utile și necesare vieții. Ipoteza pur mecanicistă a lui Spencer este înlocuită cu una finalistă. Pe aceste noi baze, jocul dobîndește un loc mai precis și mai larg în economia biologică a vieții. Omul pare a se juca nu numai întrucît acumulează forțe, dar și întrucît se pregătește pentru temele serioase ale existenței. În rîndul jocurilor astfel înțelese, distinge Groos pe acela al exercițiilor exprimentative în legătură cu feluritele aparate motrice și senzoriale, răspunzătoare în mod special de apariția artelor în societățile primitive. Din manipularea în joc a unor materiale plastice, cum ar fi pămîntul sau ceara, trebuie să fi apărut sculptura ; după cum din plăcerea audiției și din manipularea obiectelor sonore, este de presupus că au apărut muzica și instrumentele muzicale. Sculptînd și desenînd, cîntînd și făcînd să răsune obiecte sonore, exercitîndu-se, cu alte cuvinte, artistic, ajungea primitivul la deprinderi de dexteritate și la o finețe a percepției, capabile a fi folosite mai tîrziu în activitățile de interes practic ale vieții. Evident, ipoteza lui Groos, ca toate cele care se

referă la stadii întrecute din evoluția omenirii, este greu controlabilă.[1] O confirmare a acestei ipoteze vine din observarea locului pe care îl ocupă jocul artistic în existența copilului. Copilul-artist este o apariție cu mult mai frecventă decît adultul-artist. Cu mult înainte de specializarea și stabilirea aptitudinilor sale, copilul probează în joc virtualitățile pe care le posedă, și această liberă activitate a facultăților sale, din care numai unele vor fi dezvoltate și folosite, ia forma activității artistice. „Copilul se transformă și transformă, scrie P. A. Lascaris. Imitînd, el se descoperă pe sine și încearcă în mod inconștient să-și caute forma."[2] Tot astfel primitivul, cu mult înainte de a cunoaște agricultura și olăritul, practica artele. Omul paleoliticului, care nu se slujea decît de unelte cioplite grosolan în piatră și de oase, manifesta totuși o măiestrie artistică uimitoare, după cum o dovedesc atîtea din operele sale de artă, desene și picturi murale, găsite în grotele din Spania nordică și Franța de sud etc. Comparate între ele, tehnica și arta acestui timp dovedesc că, pe cînd cea dintîi era o achiziție recentă, cea din urmă trebuie să fi avut un lung trecut în urma ei. Evoluția tehnică a omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluție artistică. Artistul este mai vechi decît *homo faber*. În practica artelor par a se fi educat deprinderile tehnice ale omului și, cu mult înainte ca forțele sale să se fi aplicat la rezolvarea unor teme utilitare de viață, ele s-au exercitat artistic și liber.

Dar despre funcțiunea biologică a artei se susține nu numai că formează și dezvoltă însușirile necesare vieții, dar și că ea joacă un anumit rol în organizarea raporturilor dintre sexe. Darwin arătase, în adevăr, că frumusețea plantelor și animalelor este un instrument al selecției sexuale. Pentru a evita degenerarea spețelor prin autofecundare, geniul obscur al naturii înzestrează plantele cu flori frumoase, menite să atragă prin formele și culorile lor insectele care transportă polenul. Aceeași funcție biologică par a avea podoabele animalelor (apendice decorative, culori frumoase, jocuri și manevre seducătoare, cîntece etc.), cu atît mai mult cu cît ele sînt totdeauna ale masculilor, care urmează pe această cale să se impună atenției femelelor. Se știe care a fost lunga

discuţie provocată de această ipoteză a *Descendenţei speţelor.* Un Wallace a observat că aşa-numitele caractere secundare estetice trebuiesc explicate ca nişte rezultate mecanice ale unui exces de vigoare, influenţînd asupra structurii şi conduitei. Femela nu poate selecta decît după gradul de vigoare al masculului şi preţuirea sa nu poate fi estetică, ci biologică, deşi alegerea după gradul vigoarei poate coincide cu o selectare implicită după însuşirea estetică. [3]

În tot cazul, dacă ipoteza lui Darwin ar fi fost adevărată, ea ar fi trebuit să primească o confirmare şi din examinarea artei primitive. Se întîmplă însă că, după cum observă E. Grosse, arta primitivă nu pare a juca nici un rol sexual. Poezia primitivilor nu vorbeşte niciodată despre raportul sexelor şi nici cîntecele lor nu manifestă vreo funcţiune în acest sens. Poezia şi muzica primitivă nu sînt niciodată erotice. Nici ipoteza darwinistă, în felul în care a modificat-o Wallace, nu este mai bine confirmată de examinarea faptelor. Frumuseţea pe care o preţuiesc primitivii în femeile lor nu este niciodată a unei vigori şi armonii capabile să asigure reproducerea în bune condiţii. În această privinţă, K. Groos a observat cu multă dreptate că ceea ce preţuieşte primitivul ca frumos în femeie constă mai degrabă într-o deformare a tipului uman specific, prin raderea şi smulgerea părului, a genelor şi sprîncenelor, prin comprimarea craniului şi a picioarelor, prin străpungerea urechilor, a nasului şi buzelor, prin mutilarea sînului şi prin lungirea urechilor, care la unele frumuseţi primitive ajung cu lobul la nivelul umerilor. Ideea frumuseţii ca instrument al selecţiei sexuale nu este mai bine confirmată nici de observaţia că, dacă se poate vorbi despre o activitate estetică a animalelor, ea constă dintr-o împodobire a locuinţelor, nu a corpului, şi că dacă evoluţia ontogenetică reproduce pe aceea filogenetică, este caracteristic faptul că copilul este mai întîi sensibil la frumuseţea obiectelor şi numai mult mai tîrziu la aceea a corpului omenesc. [4] Tot astfel, dacă sculptura primitivă reprezintă aproape cu exclusivitate pe femeie, iar nu pe bărbat, lucrul pare să rezulte, după cum observă W. Deonna, din dorinţa bărbaţilor, singurii meşteri ai timpului, de a se sustrage acţiunii magiei simpatice, abandonînd numai pe femei influenţei ei nefaste. [5] Mai multă valoare sexuală are în arta primitivă decoraţia, care se aplică totuşi în primul rînd altor părţi ale corpului şi numai în rîndul al doilea organelor genitale, desigur pentru a potenţa imaginaţia erotică, dar şi pentru a feri aceste organe de „privirea rea", încărcată cu proprietăţi magice primejdioase. [6] În sfîrşit, cu privire la dans, s-a observat de asemeni că dacă în triburile primitive practica acestei arte are uneori funcţiunea de a apropia sexele, această funcţiune nu este totuşi indisolubil legată de exerciţiul ei, de vreme ce există dansuri primitive care nu sînt executate decît în ceremonii de la care femeile sînt excluse. Toate aceste fapte ne permit a conchide că, dacă arta primitivă are o anumită valoare sexuală, ea nu este totuşi atît de puternică şi întinsă după cum ipoteza darwinistă ne-ar fi îndreptăţit să credem. Valoarea sexuală a artei aparţine deci mai mult decît trecutului artei, dezvoltării ei ulterioare şi prezentului ei. Căci nu este nici o îndoială că arta societăţilor noastre acordă un loc întins temelor erotice şi că, prin această însuşire, ea a alcătuit unul din forurile în care s-a cultivat mai mult sensibilitatea erotică a omului modern. Istoricului Seignobos i se atribuie exclamaţia făcută odată, în timpul uneia din prelegerile sale : *„l'amour, cette invention du XII-e siècle !"*, desigur în legătură cu literatura cavalerească a evului mediu, în care s-a creat forma iubirii moderne şi etica ei. Cum s-a produs morala europeanului cult de azi şi ce loc ocupă femeia în sistemul ei, cum s-au produs prescripţiile, interdicţiile şi libertăţile care o privesc, sînt nişte întrebări al căror răspuns complet n-ar fi dat dacă nu s-ar ţine seama şi de influenţa artiştilor.

Cercetarea are deci să răspundă şi la problema relativă la locul pe care sexualitatea îl ocupă în toate manifestările artistice ale popoarelor culte, precumpănitor dacă îl comparăm cu acela pe care îl deţine în arta primitivilor. Însemnătatea în creştere a sexualităţii în artă mi se pare a proveni din trei condiţii felurite. Mai întîi, din progresul pe care l-a obţinut în conştiinţa autonomiei ei. Arta primitivă este într-o măsură covîrşitoare

impregnată de intenţii sociale. După cum vom avea prilejul să constatăm şi mai tîrziu, arta primitivă lucrează în sensul întăririi grupului social, a coerenţei lui intime, cu o forţă pe care practica ei în societăţile noastre nu ne permite s-o bănuim. Diminuată mai tîrziu în funcţiunea ei socială şi mărginită la expresia şi cultura sentimentelor individuale, a fost firesc ca arta să aleagă printre acestea pe acela care posedă o intensitate mai mare şi să lege o alianţă puternică cu el. Este neîndoios însă că sentimentele grefate pe instinctul sexual sînt printre cele mai intense. Erotismul artei culte provine deci din locul care i-a fost indicat în interiorul sufletului individual şi dintr-o mai justă adaptare la scopurile care în aceste condiţii îi revin. În al doilea rînd, arta este chemată să joace faţă de instinctul sexual un rol pe care nu este singură să-l îndeplinească faţă de alte instincte ale omului. După cum a observat cu multă subtilitate Charles Lalo, feluritele instincte ale omului găsesc în viaţa socială mijloace de a se exercita, chiar în afară de instituţiile pe care le-a organizat, fără nici o primejdie pentru societate. Luxul eliberează şi dezvoltă apetiturile economice ale omului, sporturile împlinesc acelaşi rol faţă de nevoile noastre de activitate, jocurile ingenioase faţă de trebuinţele spiritului nostru, nenumăratele împrejurări ale vieţii moderne faţă de aspiraţiile de a se exercita ale sensibilităţii. În nici una din aceste împrejurări, jocul liber cu instinctele şi facultăţile noastre, nu atrage după sine vreo periclitare a ordinei stabilite în societate. Există un singur instinct a cărui liberă exercitare în afară de cadrele lui instituite ar deveni primejdioasă. Acesta este instinctul sexual. Singura lui formă regulată de manifestare este aceea care are loc în cadrele familiei. Orice depăşire a acestor cadre devine o dezordine de care soliditatea internă a societăţii se resimte. În aceste împrejurări apare arta, pentru a oferi sexualităţii un domeniu de eliberare, care să nu se întovărăşească cu neajunsuri pentru societate. Şi, de fapt, formele erotice mai deseori reprezentate de artă sînt cele neregulate. „Într-o societate poligamă ca aceea a ţărilor musulmane, scrie Lalo, aşa cum o întrevedem, de pildă, în *O mie şi una de nopţi*, obiectul normal al imaginaţiei poetice nu este pluralitatea soţiilor legale, ci iubirea în afară de harem : amorul *ilegal*. S-ar putea chiar spune că într-o ţară cu poligamie legitimă, luxul şi poezia iubirii este fidelitatea, iubirea exclusivă, amorul idealizat al unei singure femei şi dispreţul paradoxal al tuturor celorlalte în mijlocul ispitelor oferite şi îngăduite. În opera lui Goethe, *Werther* şi *Faust* sau chiar *Elegiile romane*, se găsesc, fiecare în felul său, în desăvîrşită tradiţie estetică ; în timp ce *Hermann şi Dorothea*, constituind un tratat epic al iubirii conjugale, este o operă excepţională, izbitoare, ratată. Arta încă primitivă a lui Homer, altfel atît de puţin erotică, poate să picteze iubirile vinovate ale lui Paris şi Elenei sau luptele pretendenţilor în jurul Penelopei ; dar se opreşte să descrie căsnicia regulată a lui Agamemnon sau Ulysse." [7] S-a spus despre artă că este „amorală". Lalo observă însă că s-ar cuveni a se afirma despre ea că este mai degrabă „afamilială".

În sfîrşit, jocul artistic cu sentimentele altoite pe instinctul sexual a avut adeseori şi funcţiunea de a anticipa sau de a însoţi reformele eticii sexuale în curs. Mai cu seamă poezia erotică, în forma ei lirică, epică sau dramatică, a lucrat ca o mare putere civilizatoare în stabilirea raporturilor sociale dintre femeie şi bărbat. Fără îndoială că în înălţarea şi eliberarea femeii din situaţia cu totul subordonată în care o menţinea organizarea patriarhală a familiei medievale, lirica evului mediu va fi avut rolul ei. Lirica antichităţii n-a ştiut să-şi împlinească această misiune. Amorul cîntat de ea rămîne numai carnal, şi femeia în cadrul ei este cel mult obiectul dorinţei, nu al iubirii. Abia dacă bizara iubire greacă a efebului a produs accente mai spirituale în dialogurile lui Platon. A trebuit să intervină marea forţă istorică a creştinismului, pentru ca, sub semnul adoraţiei Fecioarei, femeia să fie înfăţişată cu fervoare de lirica noilor popoare ale Europei şi ca, pe această cale, reforma etică a relaţiilor dintre ea şi bărbat să-şi găsească un adjuvant. Dar şi mai tîrziu, înfăţişînd-o ca obiectul preţios al unor sentimente intense, poezia erotică a conferit femeii un loc în viaţa bărbatului care, chiar în acest chip, devenea mai important. Este sigur că, într-o societate lipsită cu totul

de poezie sau de artă erotică în genere, raportul sexelor ar rămîne primitiv și brutal, și femeia ar fi sortită unei situații de iremediabilă inferioritate. Prin artă, sentimentul erotic se spiritualizează și raporturile dintre sexe care se dezvoltă din el devin mai delicate. Situația socială a femeii n-are decît să cîștige din această transformare. Cînd însă femeia este înfățișată nu ca obiectul iubirii, ci al unor reprezentări obscene, în care se exprimă o dorință sălbatică și nestăpînită, arta nu secundează mișcarea de eliberare și înălțare etică a femeii, ci contribuie mai degrabă la înjosirea ei, deopotrivă cu a bărbatului. Ceea ce conține reprobabil o artă obscenă este reflexul pe care ea îl primește despre acel raport dintre sexe, în care bărbatul și femeia își apar unul altuia ca niște unelte ale plăcerii. Considerația socială a femeii nu poate crește pe această cale. Arta pornografică pornește totdeauna dintr-o atitudine misogină, dintr-un adînc dispreț pentru femeie, care nu mai poate vedea în ea obiectul demn al unei asociații de ființe autonome și egale. Greșeala comisă cu ocazia sancționării raportului dintre sexualitate și artă stă în confuzia adeseori făcută între arta erotică și aceea obscenă. Aceasta este, după cum îmi pare, confuzia „vertuismului", caracterizat într-o mică scriere renumită de sociologul Vilfredo Pareto, al acelui curent de opinie foarte răspîndit în tot decursul veacului al XIX-lea, și care făcea pe ministrul italian Luzzatti să oprească reproducerile după statuia Paolinei Borghese de Canova sau după *Amorul sacru și profan* al lui Tizian. Același curent îndemna cenzura lui Napoleon al III-lea să interzică *Doamna cu camelii* a lui Al. Dumas-fiul și determina tribunalul de Sena să urmărească pe Flaubert și Baudelaire. „Vertuismul", arată Pareto, n-a fost niciodată atitudinea societăților în momentele lor de vitalitate.[8] Dar despre vertuism se mai pot adăuga și alte considerații, trecute cu vederea de Pareto. Prin confuzia pe care o menține între iubire și obscenitate, vertuismul dovedește reaua idee pe care o are despre orice modalitate a iubirii, imposibilitatea lui de a se înălța la formele ei spirituale și demne. Cînd nu este o ridicolă ipocrizie, vertuismul maschează o inhibiție, o oprire în evoluția normală. Din punct de vedere individual, repulsia

eroticului este actul unei conștiințe retrograde, care n-a ajuns încă să ia o cunoștință limpede de instinctele sale, pentru a le putea conduce și stăpîni. Groaza de erotic este adeseori numai forma disimulată a puterii obscure pe care instinctul sexual o are în noi. Din punct de vedere social, această groază este semnul unei regresiuni sociale la stadiul în care femeia era ființa inferioară și impură, exclusă din asociația bărbaților. Am arătat mai sus ce rol poate fi recunoscut artiștilor și mai cu seamă poeților în mișcarea de depășire a acestei situații. Dar față de achizițiile civilizației, arta pornografică reprezintă un nou moment de regresiune arhaică și de primitivism psihic. Acțiunea ei se orientează în cazul acesta în contra dezvoltării și intereselor societăților noastre, meritînd a fi judecată în consecință.

Teoria psihanalitică a artei

În legătură cu valoarea și condiționările sexuale ale artei, o interesantă teorie este aceea a psihanalizei, elaborată de S. Freud[1] și de Otto Rank[2], căruia îi datorim cea dintîi teorie psihanalitică a artei. Să examinăm afirmațiile principale ale acestei construcții teoretice și dificultățile pe care ea le implică. Odată cu diferențierea instinctelor după funcțiunea de reproducere proprie celor două sexe, ne spune Rank, tendințele, devenite „perverse" tocmai din pricină că au rămas în urma acestei diferențieri, întîmpină cenzura culturii și caută un nou mod de activitate. Ele se sublimează, adică se transformă cît privește conținutul lor conștient, pentru a se putea elibera fără primejdie. Activitatea artistică este una din manifestările acestei sublimări, alături de vis și de nevroză, dar atît de departe împinsă, încît numai cu greutate se poate recunoaște originea ei. Visul împlinea singur la început această funcțiune eliberatoare. Cînd însă intensitatea instinctelor diminuă, un nou mijloc apăru pentru a elibera restul de energie instinctivă. Acest mijloc nou este mitul, despre care se poate spune, în adevăr, că este visul colectiv al societăților primitive. Arta apare în același timp, și formele ei primitive sînt tot

colective. Apropierea dintre artă şi vis — spune Rank — este străveche, dar numai psihanaliza modernă poate s-o justifice. Părăsind mai departe consideraţiile genetice, Rank ni-l prezintă pe artist ca pe un individ al cărui suflet este esenţialmente dramatic. Instinctele se combat în sufletul său şi sublimarea care rezultă este creaţia artistică, în care indivizii comuni găsesc, la rîndul lor, un mijloc de eliberare pentru propriile lor conflicte : cultivarea artei este pentru aceştia din urmă o adevărată metodă psihoterapeutică. Teoria creaţiei se completează astfel cu o teorie a emoţiei artistice. Iată însă că printre artişti Rank trece şi pe filozofi, ca şi pe întemeietorii de religii. Şi filozoful îşi obiectivează suferinţa[3], după cum întemeietorul de religii se eliberează de conflictele sale, asimilîndu-şi întreaga suferinţă a lumii, pe care doreşte s-o răscumpere. Dar în timp ce nevroticul găseşte în sublimarea care constituie maladia sa o cale de izolare din mijlocul lumii, opera artiştilor propriu-zişi, apoi a filozofilor şi a profeţilor se adresează oamenilor şi se constituie ca un centru de grupare omenească. Între aceste trei persoane dealtfel se mai introduce o deosebire. „Religia, scrie Rank, este într-o anumită măsură o cură psihoterapeutică a maselor, pe care poporul a găsit-o pentru propria sa vindecare, întocmai după cum arta, inclusiv filozofia, este o cură practicată de un singur individ, şi anume mai întîi pentru sine şi apoi pentru un număr mărginit de tovarăşi de suferinţă, a căror constituţie psihică alcătuieşte cadrul constituţiei psihice a artistului.“ Cura nevroticului trebuie individualizată de la caz la caz, aceea a profeţilor este generală. Între aceste extreme stă eliberarea prin artă şi filozofie. După sfera respectivă a acestor trei mijloace, variază şi preţuirea pe care le-o acordăm. Nevroza este privită ca o stare inferioară. Arta şi filozofia o considerăm, apoi, mai prejos decît religia. Revine astfel, în această gradaţie, una din problemele pe care idealismul filozofic şi le punea, cînd, cu Schelling, cu Hegel, cu Vischer ş. a., căuta să stabilească treapta relativă pe care arta, religia, filozofia o ocupă în procesul de obiectivare a spiritului absolut.

Ce devine între acestea frumoasa asemănare pe care o stabilea Schopenhauer între geniu şi copil, comuna lor

nevinovăţie şi înţelepciune ? Acest romantic şi ademenitor tablou este menit oare să devină neverosimil, după ce psihanaliza şi-a spus cuvîntul ? Lucru ciudat, apropierea dintre genialitate şi copilărie psihanaliza o menţine, dar pentru alte motive decît acele ale lui Schopenhauer, căci vederile unui Freud şi-au găsit principalul lor titlu de noutate în aceea că acordă copilului o viaţă sexuală pe care psihologia mai veche nu o recunoştea. Ocupîndu-se cu psihologia fanteziei, Freud observă că ea nu desfăşoară nicăieri o activitate mai intensă decît la persoanele care suferă de o nemulţumire oarecare. „Trebuie să spunem, scrie Freud, că fericitul nu fantazează niciodată, ci numai nemulţumitul. Dorinţele neîmplinite sînt forţele motoare ale fanteziilor şi fiecare fantezie particulară este împlinirea unei dorinţe, o corectare a realităţii nesatisfăcătoare.“[4] Aceste dorinţe sînt sau de natură erotică sau răspund nevoii de putere şi înălţare a eului propriu. Ele există uneori în acelaşi complex, căci dacă fantastul se doreşte puternic şi pururi încoronat de succes, el speră în felul acesta să-şi apropie mai bine şi obiectul aspiraţiei sale erotice. Iată o împrejurare particulară care verifică aceste vederi. Să ne închipuim o oarecare stare de fapt, care trezeşte o puternică dorinţă a unui individ ; aceasta recheamă în amintire una din împrejurările copilăriei în care dorinţa respectivă a fost realizată. Cu un astfel de material construieşte individul o situaţie pe care o proiectează în viitor, una din acele fantezii printre care opera de artă nu este decît un caz particular. Eroul simpatic al romanelor de aventuri, al cărui merit şi miraculos noroc nu se dezmint niciodată, trebuie considerat ca o ipostază a eului poetului, a năzuinţii sale către putere şi fericire. Personajele „bune“ sînt cele care ajută personajului principal în întreprinderile sale, pe cînd cele „rele“ sînt „duşmanii şi concurenţii eului devenit erou“. Există fireşte şi o literatură de un nivel mai înalt, în care caracterul tendenţios al eului apetent iese mai puţin la iveală. Este cazul acelor romane psihologice în care poetul îşi despică eul său în mai multe euri parţiale, potrivit multiplicităţii de tendinţe care se desfăşoară în interiorul său, le întrupează într-o serie de eroi care se sprijină sau se combat şi obţine astfel o personi-

ficare a conflictelor din care este alcătuită viaţa sa sufletească. [5]

Analogia dintre fanteziile poetului şi acele ale fantastului se izbeşte însă de o dificultate, căci, pe cînd cele dintîi se fac cunoscute unui cerc cît mai larg, cele din urmă sînt tainice, excesul sentimentului de sine întovărăşindu-se cu conştiinţa că dacă nu l-am ascunde, el s-ar izbi necontenit de eul deopotrivă de excesiv al semenilor noştri. Mijloacele prin care poetul reuşeşte să suprime obstacolele care îngrădesc de obicei comunicarea fanteziilor sale constituiesc întreaga sa *ars poetica*. Ele constau mai întîi într-o atenuare a caracterului egoist al fanteziilor sale prin modificări şi învăluiri, apoi în seducţia pe care o exercită însuşirile estetice formale ale operei. Emoţia estetică propriu-zisă este, prin urmare, un fel de *plăcere anticipativă (Vorlust)*, care ne conduce către satisfacţia mai largă a poeziei, aceea care constă din folosirea prilejului de a trăi propriile noastre fantezii, fără să ne învinuim nici o clipă, şi de a ne elibera astfel de încordarea care poate domni în sufletele noastre. Într-o întreagă serie de studii, Freud şi discipolii săi au încercat să aplice aceste vederi la cazul unor poeţi şi artişti plastici, căutînd să desluşească în fanteziile lor urmele experienţelor sexuale ale copiilor care au fost odată. Se înţelege că o discuţie a tuturor acestor memorii ne-ar conduce să examinăm înseşi bazele psihanalizei, ceea ce ar întrece cu mult limitele pe care acest capitol şi le-a fixat. Pentru cazul special al aplicaţiei ei în estetică, unele obiecţii principiale pot fi însă făcute chiar aci.

Mai întîi, dacă este adevărat că arta nu e decît produsul unor instincte devenite mai slabe, este de presupus un moment în viaţa societăţilor şi a indivizilor cînd ea n-ar fi apărut încă. Această situare în timp este un punct anume exprimat în teoria lui Rank. După acest autor, visul a anticipat arta şi arta n-a apărut decît atunci cînd intensitatea instinctelor a diminuat în suficientă măsură, pentru ca ele să se poată elibera şi prin mijlocul colectiv al artei. Acestei judecăţi pur teoretice îi lipseşte însă confirmarea faptelor pe care etnografia ni le pune la îndemînă. Nu s-a putut face pînă acum dovada că ar exista societăţi primitive în care funcţiunea artistică să fie necunoscută. Mult admiratele picturi murale găsite la Altamira (în nordul Spaniei), datînd din paleolitic, şi cele din Benin (Africa), unde o foarte somptuoasă cultură artistică coexista nu de multă vreme cu teribile moravuri canibalice. dovedesc mai degrabă că arta apare odată cu viaţa socială şi că nu o părăseşte niciodată. Dacă ne întrebăm acum care este momentul în care arta apare în viaţa individuală, răspunsul este că o găsim foarte de timpuriu. Expoziţia de artă infantilă de la Mannheim conţinea desenuri datorite unor copii de trei ani. Dar fenomenul artei infantile este de-a dreptul inexplicabil în teoria psihanalitică. Nişte copii atît de fragezi, ignorînd încă feluritele cenzuri ale civilizaţiei, care ajung totuşi să sublimeze pornirile lor, iată, în adevăr, o situaţie greu de închipuit. Să adăugăm însă că teoria psihanalitică nici n-a putut prevedea cazul artei infantile, pentru că singura fantezie artistică despre care vorbeşte Freud este aceea a adultului, pe care am văzut-o alimentîndu-se, dacă nu din spiritul copilăriei, aşa cum credea Schopenhauer, cel puţin din materia ei de amintiri.

Dar şi alte greutăţi se mai ivesc în calea explicaţiei psihanalitice a artei. Arta, ni se spune, este produsul unei sublimări. Aceluiaşi proces i se datoresc însă visul şi nevroza. Prin artă, apoi, Rank înţelege nu numai arta propriu-zisă, dar şi filozofia deopotrivă cu religia. Nu cumva atunci procesul sublimării, capabil să explice fenomene morale atît de diferite, devine insuficient pentru a lămuri cazul special al artei ? Iată o întrebare care se impune şi care pare a cere un răspuns negativ. Dificultatea care rezultă din generalizarea explicaţiei prin sublimare a fost remarcată de psihanalişti, şi una din principalele lor preocupări stă în încercarea de a preciza caracterele sublimării în artă şi în celelalte fenomene corelative. Aşa, de pildă, Rank a făcut să intervină sublimarea artistică numai în momentele cînd instinctele au devenit mai slabe. Numai în acest moment mijlocul impersonal al artei a putut deschide o supapă de siguranţă unor tendinţe care, atîta vreme cît se găsesc la un grad de intensitate superioară, au nevoie, pentru a se elibera, de alte căi mai intime şi mai adaptate la cazul propriu. Visul este o astfel

de cale. Exercițiul artei suprimă însă visul din psihologia omenească ? Ce a putut apoi produce această slăbire a instinctelor ? În ce moment această slăbire s-a produs ? Momentul slăbirii instinctelor este numai postulat de Rank, nu și precizat sau făcut plauzibil. Dacă apoi instinctele au slăbit în decursul timpului, numărul și forța cenzurilor nu au crescut și ele, și, prin urmare, caracterul conflictual al vieții sufletești nu s-a accentuat treptat ? Sîntem înclinați a crede că un civilizat este un suflet cu mult mai problematic decît un primitiv. Dar iată atîtea întrebări pe care nu și le pune nici Freud. În studiul pe care i l-a consacrat lui Leonardo da Vinci, îl vedem, în adevăr, postulînd trei tipuri de sublimare a ceea ce el numește „investigația sexuală a copilului", și anume nevroza, obsesia și curiozitatea intelectuală, căreia Leonardo și-ar datora geniul său.[6] Interesul distincției dintre aceste trei tipuri ar fi evident dacă pe această cale s-ar ajunge la o caracterizare mai strînsă a sublimării artistice. Este limpede însă că așa-numitei „curiozități intelectuale", Leonardo nu-și putea datora decît aptitudinea sa pentru cercetarea științifică, nu și geniul său artistic, creator de frumoase aparențe. Peste actul intelectual al unei simple postulări, nici Freud n-a reușit să dea mai mult, și anume ceea ce trebuia, o caracterizare mai strînsă a condițiilor în care sublimarea artistică se produce.

A încercat în schimb o definiție a emoției estetice ca o plăcere anticipativă *(Vorlust)*. Plăcerea rezultînd din eliberarea unor tendințe multă vreme comprimate, arta ocazionînd-o deopotrivă cu oricare din varietățile eliberării, trebuia găsit un element pe care să-l aibă pe seama sa. Acest element original este în artă „plăcerea anticipativă", seducția rezultînd din factorul estetic al formei și care ne cucerește pentru a ne îndruma către cealaltă plăcere, a eliberării, care este mai profundă și mai bogată. Iată însă o întrebuințare nepotrivită de termeni. Noțiunea „plăcerii anticipative" a elaborat-o Freud cu ocazia psihologiei sexuale și în teoriile pe care le-a consacrat explicației comicului verbal.[7] Pentru a rămîne la aceasta din urmă, „plăcerea anticipativă" constă dintr-o încordare, pe care n-o resimțim însă dureroasă, ci ca o senzație agreabilă care anticipează satisfacția mai mare pe care o produce destinderea semnificației în sfîrșit deslușite a cuvîntului de spirit. În acest caz însă, plăcerea anticipativă întreține o relație intimă cu plăcerea finală, cea din urmă se dezvoltă organic din cea dintîi și în unitatea aceluiași proces ; pe cînd în cazul satisfacției artistice, ele decurg din două izvoare eterogene, plăcerea anticipativă din frumusețea estetică a formei, iar plăcerea finală din liberarea tendințelor comprimate. Caracterizarea încîntării artistice s-a făcut astfel prin introducerea unui element nou, care nu încape bine în planul psihanalizei.

Dar mai este ceva. Dacă arta ar fi totdeauna produsul unei sublimări, ea ar trebui să aibă numai un conținut sexual latent, dar niciodată un astfel de conținut manifest. Creațiunile artei ar fi simbolurile unei sexualități comprimate, dar nu traducerile ei directe și netransfigurate, cum în realitate se întîmplă atît de des. De fapt, psihanaliza nu cercetează niciodată arta care are un conținut sexual aparent, ci numai unul care nu se manifestă decît în chip simbolic. Această din urmă dificultate i s-a părut acum în urmă atît de importantă lui Ch. Lalo, încît, renunțînd la cercetarea substratului sexual sublimat al operei de artă, și-a propus, după cum am văzut, să studieze numai erotismul ei manifest, care fără îndoială că joacă în toate manifestările artei la popoarele culte un rol care nu poate fi trecut cu vederea.

S-ar spune că ori de cîte ori problema iubirii a fost dezbătută în estetica modernă, singura iubire despre care s-a vorbit a fost una tulbure, reprimată sau violentă și antisocială. Istoria doctrinelor de estetică prezintă însă pentru noi acest interes că ea conține și o caracterizare, de cele mai multe ori nemărturisită sau chiar neștiută, a unor exemple artistice contemporane. Dacă, prin urmare, iubirea intră cu rolul arătat în teoria psihanalitică a artei sau în alte teorii dezvoltate în marginea ei, lucrul se datorește faptului că ele au avut în față modelele artistice ale romantismului și neoromantismului modern. Este curioasă împrejurarea că această stare de lucruri a fost observată chiar de către unii dintre cercetătorii psihanalitici, cum este Eckart von Sydow. Criticînd concepția lui Rank,

E. von Sydow scrie : una din caracteristicile derivării psihanalitice a artei este că e „adaptată unui tip particular al artistului : tipului romantic. Puterea de creaţie a romanticului este trezită în realitate de dorinţe şi privaţiuni dureroase.“ [8] Avînd în faţă un model romantic, se explică, spune Sydow, că Rank (dar împreună cu el şi alţi cercetători psihanalitici) n-au dat o suficientă întindere explicaţiilor relative şi la elementul estetic-formal : romantismul preferă, în adevăr, conţinutul pasional. O reîmprospătare a cercetării moderne prin sentimentul unei arte clasice, în care iubirea ia forme mai bine luminate de conştiinţă, ar putea arăta ce este parţial în contribuţia psihanalitică în estetică, în vreme ce simpla examinare logică arată cîte ipoteze grăbite şi greu de susţinut se găsesc în ea.

b) ARTĂ ŞI MUNCĂ

Încercînd să stabilim locul artei între tehnică şi natură, am arătat că arta poate fi considerată ca un produs tehnic, întrucît reprezintă rezultatul unei acţiuni finaliste a spiritului omenesc. Întrucît însă se constituie ca un organism autonom, cu scopul în sine însuşi, arta are ceva din unitatea internă şi indiferenţa naturii. Considerată ca produs tehnic, este firesc ca arta să fie determinată de condiţiile generale ale muncii omeneşti şi dezvoltarea ei să se încrucişeze necontenit cu a muncii. Către sfîrşitul veacului trecut, economistul german K. Bücher a încercat chiar să explice apariţia artelor, cel puţin a artelor muzice, din sforţarea primitivului de a-şi organiza munca sa. [1] În lucrarea sa, Bücher porneşte de la constatarea dificultăţii primitivului de a îndeplini o muncă mai susţinută. Ofensa unei trîndăvii iremediabile primitivul n-o merită însă, pentru că toate produsele miinilor sale sînt atît de minuţios lucrate şi împodobite, încît confecţionarea lor nu s-a putut face decît cu cheltuiala unei energii, care dovedeşte mai degrabă hărnicie şi dragoste de lucru. Nici bănuiala unei debilităţi trupeşti nu i se potriveşte mai bine primitivului, pentru că dansînd, într-un ritm din ce în ce mai înteţit şi uneori pînă la

sleirea tuturor puterilor, risipeşte o energie pe care este drept că nu ştie s-o întrebuinţeze în muncă, dar pe care în definitiv o posedă. Cum se leagă între ele aceste fapte contradictorii ? Cum se explică oboseala care îl cucereşte cu uşurinţă pe primitiv, alternînd cu minunile de răbdare închise în operele industriei sale şi cu marile prisosuri de energie pe care le cheltuieşte cînd dansează ? Este destul să ne punem această întrebare, pentru a vedea că primitivului nu-i lipseşte nici hărnicia, nici forţa şi că el este incapabil numai de efortul mai susţinut al spiritului şi al voinţei. Dar de unde provine această incapacitate ? Din aceea, răspunde Bücher, că primitivul dă o întrebuinţare cu totul neeconomică forţelor sale, degajînd o energie cînd prea mare, cînd prea mică, pentru sarcina momentană pe care trebuie s-o îndeplinească. Risipindu-se într-o activitate nedisciplinată, primitivul osteneşte mai repede decît civilizatul, şi activitatea sa nu se poate desfăşura cu continuitate. Un singur mijloc există pentru a remedia acest neajuns. Se ştie că o mişcare cu cît durează un timp mai scurt, cu atît se poate reproduce mai egală cu sine şi de mai multe ori. Încadrate între acele momente de repaus, care intervin la intervale regulate şi în timpul cărora energia se reface, mişcările muncii se pot repeta un timp mai îndelungat şi întreaga acţiune dobîndeşte un caracter de continuitate, imposibil de obţinut altfel. Măsurarea duratei mişcărilor este uşurată prin faptul că fiecare din ele se compune din cel puţin două elemente, unul mai tare şi altul mai slab : o ridicare şi o coborîre, o lovire şi o tracţiune, o întindere şi o contracţiune ş.a.m.d. Din această pricină, munca primitivului poate lua forma ritmică. Prin ritm, munca se uşurează, puterile se economisesc pentru a se cheltui mai îndelung. Dacă dansul permite o întrebuinţare de energie atît de mare, lucrul se datoreşte faptului că el este ritmic. Pentru a putea lucra, primitivul dă şi muncii sale o formă ritmică. Atunci cînd instrumentele sale de lucru nu dau nici un sunet, el îşi scandează munca prin propria voce. Despre anumite triburi negre şi malaeze se poate spune că aproape fiecare activitate corporală a lor se însoţeşte de cîntec. Uneori instrumente sonore sînt anume întrebuinţate pentru a constrînge în cadre ritmice desfă-

șurarea muncii. Alteori, acțiuni complicate, cum sînt muncile cîmpului, iau înfățișarea unor adevărate dansuri. Alteori, în sfîrșit, grupul muncitorilor lucrează privind la dansatorul care, în fața lor, mimează ritmic munca respectivă. Pe temeiul acestor constatări, K. Bücher se socotește îndreptățit să încheie că nu numai originea dansului, dar a muzicii și a poeziei, stă în munca ritmică. Strigătele animalice, prin care primitivul își scandează munca și în care își găsește ușurare, alcătuiesc elementele celor mai vechi cîntece omenești. În curînd, între aceste strigăte, devenite refrene, primitivul introduce propoziții simple, vorbind despre munca sa și îndemnînd-o. Dar pentru a se adapta mișcării ritmice, cuvintele sînt astfel deformate prin deplasarea accentului, căderea sau contracțiunea unor silabe, încît această limbă poetică devine aproape de neînțeles și numai explicațiile autorului o pot lămuri. Mult mai tîrziu limba obișnuită ajunge să se adapteze exigențelor ritmice, pentru a intra cu naturalețe în cadrele lor. În acest moment creația poetică se poate spune că a apărut. Este probabil că ipoteza lui Bücher conține mult adevăr. Ea s-a bucurat dealtfel de o bună primire din partea specialiștilor. Printre alții, Y. Hirn o acceptă în întregime [2], invocînd în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mișcare, creînd reprezentarea ei, înzestrează conștiința cu o putere ideomotrice, care ușurează execuția mișcărilor analoage următoare. Aci trebuie să vedem explicația constatării experimentale a lui Féré că a doua presiune la dinamometru este totdeauna mai puternică decît cea dintîi. Dar tot aci găsim explicația motivului pentru care mai toate activitățile serioase ale primitivilor sînt precedate de dansuri care le imită cu anticipație. În sfîrșit, întrucît ritmul muncii reprezintă o succesiune regulată de mișcări identice, energia întrebuințată pentru execuția lor, în loc să scadă, crește, pînă la un punct, pe măsură ce se desfășoară. Psihologia și etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă originea artelor ritmice, chiar dacă unele obiecții, cum am făcut în volumul *Arta și frumosul,* ne atrag atenția asupra generalizărilor prea largi pe care această ipoteză le cuprinde. Evident, munca primitivilor nu este singură răspunzătoare de apariția artelor ; dar contribuția ei a fost în tot cazul însemnată.

Nu numai artele muzice au stat dealtfel, la originea lor, sub influența muncii. Artele simultane au suferit și ele aceeași înrîurire. Un exemplu tipic despre felul în care munca primitivilor lucrează asupra artei lor este ornamentația aplicată obiectelor în unele triburi sălbatice, despre care vorbește E. Grosse. [3] Pentru Grosse, originea ornamentației primitive nu stă niciodată în fantezia abstractă, creatoare de forme geometrice. Artistul ornamental primitiv imită totdeauna, uneori forme naturale, alteori forme tehnice. Liniile ondulate cu puncte alternative, identificate în ornamentația triburilor din America-de-Sud, par a fi, după cum a stabilit Ehrenreich, stilizarea șarpelui *boa anaconda,* care trăiește în acele regiuni ; un romb cu colțurile negre este forma stilizată a unui pește. O cruce poate imita o șopîrlă etc. Dar, în afară de aceste ornamente de inspirație naturistă, sînt altele care imită formele tehnice apărute în practica meseriilor, și cu ocazia lor se poate vorbi de o influență a muncii asupra primelor manifestări ale artei. Panglicile paralele, liniile drepte, încrucișate sau în zigzag sînt, pentru Grosse, imitații ale formelor care apar cu ocazia cusutului sau a împletitului coșurilor. În special această din urmă muncă este capabilă să explice multe din particularitățile ornamentației primitive a olăritului, mai cu seamă că sînt unele triburi, ca, de pildă, mincopienii. care obișnuiesc să îmbrace oalele lor într-o împletitură de paie, ale cărei urme imprimate pe lutul moale sînt imitate apoi dintr-o pură intenție decorativă. Dealtfel, în toată arta ornamentală a australienilor, modelele tehnice sînt ușor de identificat. Produse textile, cum sînt coșurile împletite din ierburi, au adeseori mînere împodobite cu panglici pictate sau gravate. Sculpturile și măciucile poartă pe ele desene amintind forme obținute în țesătorie sau în împletitul coșurilor. Exemplele se pot firește înmulți, toate amintind deopotrivă larga parte pe care o deține munca în determinarea primelor forme artistice. Dealtfel, chiar diferențierile stilistice în cuprinsul artei primitive sînt explicabile prin felul particular al muncii corespunzătoare. Astfel, realismul care

caracterizează arta triburilor vînătorești, spre deosebire de imaginativismul triburilor de agricultori, este datorit, după Grosse, însușirilor de observație și îndemînare pe care ocupația vînătorească le dezvoltă.[4] Agricultorii și crescătorii de vite nu mai au nevoie de aceste facultăți și, de fapt, odată cu dispariția lor, se observă și o retrogradare în aptitudinea realistă a artistului primitiv. Împrejurarea poate fi verificată, așa cum a făcut H. Kühn, și în urmărirea trecerii de la arta preistorică a omului din paleolitic, către arta aceluia din mezolitic și neolitic, care coincide și cu o deplasare de la formele economiei parazitare a vînătorilor și pescarilor către acelea ale economiei agricole.[5] Nomazii păstori, la rîndul lor, după cum observă odată L. Märten, nu dezvoltă decît arte făcute posibile de viața lor pururi în mișcare : muzică și poezie, apoi ornamentică de toate categoriile, în timp ce pictura, sculptura și arhitectura sînt mai ales arte ale popoarelor evoluate către forme de muncă presupunînd viața sedentară. Chiar cînd nomazii ajung să dezvolte un stil arhitectural, cum au fost, de pildă, arabii în stadii mai noi ale evoluției lor, aceștia folosesc forme create în lucrările ornamenticei, în arta broderiei și a metalului.[6]

Înrîurirea muncii asupra artei poate fi urmărită dealtfel nu numai în formele ei primitive, dar și în acelea evoluate și culte. S-a observat adeseori că idealul artistic al unui Vergiliu și Horațiu stă în strînsă dependență cu agricultura, principala formă de producție a romanilor. Idealul simplității idilice și al cumpătării rustice a revenit dealtfel ori de cîte ori agrarianismul societăților a căpătat o nouă provizie de forțe. Cu multă dreptate observă în această privință M. Ickovicz[7] că orientarea agrariană pe care Henric al IV-lea o dă Franței sleite de puteri, îndată după sfîrșitul războaielor religioase, produce o recrudescență a idealului rustic în literatură, ale cărui documente devin *Astrea* lui Honoré d'Urfé sau renumitele *Les Bergeries* ale lui Racan. Același autor arată că o scriere atît de cunoscută cum este *Robinson Crusoe* (1719) a lui Daniel Defoe coincide cu epoca de expansiune a comerțului britanic în colonii și este, de

fapt, una din expresiile interesului pentru exotism, care se dezvoltă în aceste împrejurări. Expansiunea comercială a Engliterei la finele veacului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea produce dealtfel o imensă literatură exotică, din care *Robinson Crusoe* nu este decît una din operele care au izbutit să devină mai populare. Economia bancară, forma producției bazată pe credit, intră în literatură cu Balzac. *La Maison Nucingen, Gobseck, César Birotteau* alcătuiesc o frescă tragică a creditului modern. „Înainte de Balzac, scrie odată G. Brandes, romanul se învîrtea în jurul unui singur sentiment, iubirea. Banul devenise însă idolul contemporanilor și de aceea banul sau mai degrabă lipsa banului, fuga după el, ajunge punctul central al cărților sale, ca și piatra angulară a societății."[8] Munca industrială intră în roman cu Zola, cu *Germinal, L'Assomoir, Le Travail*, pe cînd în poezia lirică abia cu opera unui Verhaeren. Artele plastice au înregistrat și ele totdeauna ecoul muncii timpului. Muncile agrare și meseriile apar în sculptură odată cu goticul veacului al XIII-lea. „Calendarele de piatră de pe catedrale vor evoca succesiunea anotimpurilor, feluritele ocupații ale vieții agrare, de la semănături și îngrijirea viei, pînă la secerat, la cules, la tăierea porcului ; imagiștii vor povesti toată viața țăranului, întreaga activitate a cîmpiilor rodnice." Artele liberale, gramatica și retorica, astronomia și dialectica vor apărea și ele în tezaurul de imagini ale evului mediu.[9] În fine, odată cu progresul civilizației urbane, meseriile încep a fi reprezentate și ele, și anume prin punerea fiecărei bresle sub patronajul unui sfînt, care este prezentat împodobit cu atributele și practicînd muncile specifice ale corporațiilor. Sfîntul Bartolomeu este înfățișat astfel ca tăbăcar, sfîntul Crepin ca cizmar, sfîntul Cristophe ca hamal, sfîntul Eloi ca bijutier etc.[10] În timp ce Renașterea italiană pare a renunța la reprezentarea muncii, ea reapare în pictura flamandă a veacului al XVI-lea și în aceea franceză a celui de al XVII-lea, și de atunci se menține într-o serie aproape neîntreruptă, de la țăranii lui Breughel și Le Nain la aceia ai lui Millet și Grigorescu. Lucrătorii industriali intră în pictură cu

un Courbet şi în sculptură cu Meunier. Rareori arta a rămas străină de reprezentarea muncii omeneşti. Raporturile lor sînt aproape permanente.

Munca influenţează dealtfel arta nu numai prin cuprinsul pe care i-l transmite, dar şi prin tehnica şi prin regimul pe care i le impune. Istoria artei coincide în mare măsură cu istoria tehnicii. Construcţia piramidelor egiptene a fost condiţionată de specularea noului mijloc tehnic al planului înclinat. Deosebirea dintre plastica egiptenilor şi a grecilor provine şi din modurile lor felurite de a lucra piatra. Comparată cu întreaga plastică orientală, statuara greacă înseamnă şi un progres tehnic. Stilul gotic marchează, în primul rînd, soluţia unei probleme tehnice. Invenţia contrafortului explică verticalismul goticului. Marea reformă a muzicii polifone în veacul al XV-lea este legată de dezvoltarea contemporană a instrumentelor orchestrante în ţări a căror industrie metalurgică este mai înaintată decît în restul continentului, în Ţările-de-Jos şi în Anglia. În această vreme şi în aceste ţări se construiesc primele orgi mai perfecţionate şi tot acum şi aci începe perioada contrapunctului. Mozart şi Haydn în secolul al XVIII-lea compun încă pentru clavecin, un instrument a cărui perfecţionare, datorită industriei engleze şi austriace, o constituie pianul modern, pentru care Beethoven scrie printre cei dintîi.[11] Să mai amintim ce datoreşte cinematograful, arta cea mai populară a zilelor noastre, progreselor tehnicii moderne? Cinematograful n-a devenit posibil decît după ce Muybridge şi Mary au obţinut primele instantanee fotografice ale mişcării. Regimul economic al muncii a influenţat de asemeni dezvoltarea formelor artistice. Întreaga arhitectură egipteană este produsul muncii sclavagiste în masă. Artele evului mediu sînt opera meseriaşului devenit liber. Acum şi mai tîrziu, pînă în veacul al XVIII-lea, meseriile artistice se dezvoltă favorizate de raportul personal dintre producător şi consumator, de obicei un om bogat şi de gust din societatea distinsă a timpului. Felul personal şi statornic al acestor relaţii, garantînd meseriaşului vînzarea produselor sale, explică grija, răbdarea, conştiinciozitatea care stau la baza meseriilor artistice în vechiul regim. După cum a arătat odată

Werner Sombart, această situaţie se pierde în veacul al XVIII-lea, dar mai cu seamă al XIX-lea, odată cu dezvoltarea capitalismului modern. Conducătorul producţiei nu mai este consumatorul ei direct, ci capitalistul care, avînd să învingă concurenţa, provoacă o producţie mai expeditivă, mai ieftină şi mai concesivă faţă de prostul-gust general, folosind meseriaşi angajaţi şi nerăspunzători direct de calitatea lucrărilor lor.[12] Decadenţa meseriilor artistice în veacul al XIX-lea trebuie trecută pe seama acestei situaţii.

Dar în timp ce arta modernă continuă a reprezenta munca şi a fi influenţată de tehnica şi regimul ei economic, ea nu se mai resimte pe sine ca muncă, drept o activitate profesională deopotrivă cu meseriile, ci mai degrabă ca o formă liberă a activităţii omeneşti, disociată de interesele practicii şi, prin urmare, mai apropiată de joc. Această deosebită conştiinţă de sine a artei, în contrast cu munca, este un produs istoric destul de tardiv. Antichitatea n-a cunoscut-o în toate epocile ei. Ed. Zilsen, care a consacrat o lucrare foarte erudită formării conceptului modern al geniului artistic, a adunat în această privinţă interesante documente.[13] Chiar în veacul al IV-lea, Platon numără pe artişti printre meseriaşi şi îi cuprinde în acelaşi sentiment de dispreţ consacrat în genere tuturor lucrătorilor manuali, tuturor *banausilor*. Poeţii şi rapsozii fac totuşi o excepţie, deoarece în dialogul *Ion* ei ne sînt arătaţi ca participînd la extazul divin. Dar în acelaşi loc, artiştii plastici sînt numiţi alături de pescari, corăbieri şi medici, ca unii care se conduc după norme raţionale şi explicabile. Cît de persistentă a fost această preţuire a artiştilor, ne convingem citind în *Istoria naturală* a lui Plinius, în primul secol înainte de Hristos, că un proconsul practicînd pictura ar fi devenit obiectul batjocurii generale. Acest sentiment mergea fireşte alături de admiraţia cea mai mare consacrată operelor înseşi. Astfel, Plutarh, în primul veac al erei noastre, precizează în biografia lui Pericles că „ne putem bucura de opere, dispreţuind pe maestru“, desigur pentru motivul că acesta din urmă face parte din clasa banausilor, alături de parfumori şi vopsitori, ale căror produse pot deveni deopotrivă obiectul

plăcerii noastre. Cu toate acestea, unele semne ale ridicării artelor din condiția meseriilor pot fi recunoscute încă din antichitate. Un pictor ca Pamphilos, în secolul al IV-lea înainte de Hristos, protestează împotriva asimilării picturii cu îndeletnicirile sclavilor, ca una care presupune cunoștințe teoretice, și anume din domeniul matematicilor. O idee care reapare trei și patru secole mai tîrziu, la Cicero și Plinius. Noua prețuire a artei crește chiar în asemenea măsură, încît în epoca elenistă, un Dio Chrysostomus situează pe Phidias deasupra lui Homer și a poeților și găsește comparația artistului plastic cu Dumnezeu creatorul, o comparație care revine neîncetat în retorica epocii imperiale. Semnele noului sentiment nutrit față de artist apar în această vreme și în anume onoruri cetățenești care i se acordă. Dar toate aceste cîștiguri se pierd în evul mediu, cînd artistul reintegrează condiția meseriașilor, desigur fără să provoace aceeași reacție disprețuitoare a antichității. În veacul al XII-lea, pictorii încep să fie grupați în bresle. Una din acestea înglobează la Florența, pe lîngă pictori, pe medici și farmaciști. Bresle artistice se găsesc în toate cetățile italiene și mai tîrziu. Chiar în secolul al XVI-lea, corporația pictorilor din Genua statuează interdicția maeștrilor străini în oraș. Cu toate acestea, începînd de la mijlocul veacului al XV-lea și de atunci înainte tot mai puternic, începe procesul eliberării artistului din condiția subordonată a meseriașilor și situarea lui alături de literat și savant. Motivele stimei care trebuiește acordată artiștilor le întrevede Alberti în baza de cunoștințe matematice necesare practicii artelor. Secolul se poate deci rușina de disprețul cu care privește profesiunea lor. Pictura dealtfel nu poate fi considerată ca o ocupație manuală. Căci înainte de execuția operei, stă concepția ei intelectuală, după cum arată Leonardo da Vinci în renumitul său *Tratat asupra picturii*. Formația artiștilor începe dealtfel să nu mai aibă loc în ateliere, ci în Academii, cum este aceea înființată la Roma în 1577. Artistul va fi considerat acum ca un dispensator al gloriei, deopotrivă cu poeții, și marele său rol de a transmite posterității chipurile oamenilor reprezentativi ai zilei este apreciat de toată lumea. Mulți artiști primesc

în secolul al XVI-lea titluri nobiliare și un Michelangelo caută să păstreze în comerțul cu mai-marii zilei, cu papa însuși, formele unei desăvîrșite demnități.

Odată cu sfîrșitul Renașterii, disocierea funcțiunii artistice de practica profesională a meseriilor este un proces ajuns aproape de ținta lui. Considerația socială a artiștilor are firește să mai facă progrese, și anume odată cu eliberarea lor de mecenații care îi patronează : un fenomen care nu se produce decît în momentul în care difuzarea democratică a culturii în straturile cele mai întinse ale poporului le îngăduie să trăiască numai din produsul lucrărilor lor, căutate de un mare număr de amatori. Dar resimțirea artei ca ceva deosebit de meserii, crește în acest timp și prin accentul tot mai puternic pus pe momentul originalității în creație. Meseriile folosesc, în adevăr, procedee obștești și ajung la rezultate repetabile. Arta pune însă în mișcare procedee singulare și artistul este autorul unei lucrări unice. Toate aceste noi cîștiguri în conștiința de sine a artei, spre deosebire de munca profesională, sînt definitiv cucerite și își găsesc cristalizarea lor la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, în estetica lui Kant. Filozoful german este cel dintîi care poate legitima sistematic diferențierea dintre frumos și util și aceea dintre artă și tehnică. Tot el este acela care întemeiază teoretic caracterul unic, superior canoanelor și regulilor, al creației artistice : un caracter care apropie exercițiul artistic de procedeele spontane ale naturii. În același timp, valoarea estetică, aceea care își găsește realizarea omenească în artă, este coordonată cu binele și adevărul, celelalte valori capitale ale culturii umane : o împrejurare menită să atragă artistului o considerație deopotrivă cu aceea pe care o merită savantul sau conducătorul politic al oamenilor pe căile binelui. Privită sociologic, estetica lui Kant stă astfel la finele unei lungi dezvoltări, și întreaga ei semnificație nu poate fi lămurită decît punînd-o în legătură cu felul relațiilor dintre artă și muncă, pe care ea le răsfrînge. S-a pus adeseori întrebarea, în ultimul secol, dacă eliberarea modernă a artei din condițiile muncii profesionale poate fi salutată ca un rezultat în adevăr fericit. Dacă o artă legată de disciplina mai strînsă a tehnicii nu

este o artă mai temeinic realizată ? Dacă o muncă tehnică încununată de farmecul artei nu este o binefacere pierdută pentru umanitatea muncitoare și pe care ea se cuvine s-o recîștige ? Astfel de întrebări ne conduc însă în inima altor probleme, în fața cărora va trebui să ne oprim mai tîrziu.

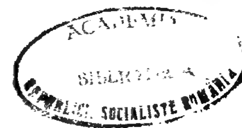
c) ARTA ȘI VIAȚA SOCIALĂ

Relațiile dintre artă, sexualitate și muncă sînt fenomene care apar și nu sînt posibile decît înlăuntrul vieții sociale. Se cuvine însă a cerceta chiar relațiile care se țes între artă și societate, privită ca faptul formal al coexistenței umane, un fapt care ia dealtfel forme numeroase și variate. În acest spirit, problema poate fi izolată și tratată separat. În trei direcții trebuiesc căutate legăturile dintre artă și viața socială. Mai întîi, arta pare a răsări din realitatea grupului social și este practicată în vederea întăririi lui. Faptul că există societăți explică pe acela că există și se dezvoltă o artă. Muzica va fi apărut nu numai pentru a ușura munca individuală, dar și pe aceea colectivă. Din nevoia mai multor inși de a se pune de acord în munca lor a apărut ritmul, elementul comun al muzicii, dansului și poeziei. Bücher pune bine în lumină și această condiționare. Dar și celelalte elemente constitutive ale muzicii, cum sînt sistemul sunetelor în interiorul gamelor, polifonia, formele muzicale fixe, au deopotrivă o proveniență socială. Altfel, după cum au arătat K. Stumpf și R. Wallaschek [1], sistemul abstract al sunetelor în gamă, rezultat din transportabilitatea lor, adică din facultatea lor de a fi repetate cu o octavă mai sus, a rezultat din împrejurarea socială a semnalizării. Un semnal repetat la înălțimi felurite, după depărtarea persoanei care trebuia să-l primească, întîmplîndu-se să producă același sunet, dar la o altă înălțime, va fi sugerat primitivului ideea transportabilității sunetelor și ca urmare posibilitatea ordonării lor într-un sistem tonal fix. De asemeni, formele compoziției muzicale au mai toate o provenință socială. Jocul copiilor, dansul și slujba religioasă, arată J. Combarieu, stau de obicei la originea formelor de compoziție. În *rondo* putem cu ușurință recunoaște jocul copiilor, cu reluarea aceluiași refren cîntat de întreaga societate și cu introducerea unui episod variabil în intervalul dintre două refrene. Liturghia vechilor greci cunoștea deja triada : strofă, antistrofă și epodă, corespunzînd înconjurării altarului prin stînga, apoi prin dreapta și opririi finale în fața lui. Această triadă revine apoi în lirica și corul tragediilor grecești și în liturghia medievală, de unde trece în așa-numitele *rispeti* toscane, apoi în cîntecele Minnesängerilor și de aci în forme compoziționale mai moderne. [2] Nu este nevoie să insistăm asupra influenței pe care dansurile, ca manifestări sociale, le-au avut asupra formelor muzicale. Sărbătorile și dansurile poporului au creat totdeauna muzica lor. Pavana spaniolă, farandola provensală, menuetul francez, polca poloneză desemnează astăzi nu numai dansuri, dar și tipuri melodice. Societatea stă și la originea formelor arhitecturale. *„L'architecture est comme le moule en creux des cérémonies“*, observă odată Alain. [3] Observația valorează cel puțin pentru amfiteatre, arcuri de triumf și catedrale, menite să primească un public, un cortegiu sau o mulțime de credincioși, deopotrivă diferențiate interior după rang, demnitate sau funcțiune socială. Structura socială determină apoi tipurile arhitecturale. Vechile monarhii miceniene creează megaronul arhaic. Democrația ateniană determină templele consacrate zeilor cetății, teatrale și porticele festive. Oriunde a existat o plutocrație, în Creta minoeană, în Roma lui August sau în Renaștere, a apărut vila. Civilizația comunală a evului mediu dă naștere primăriilor ca monumente arhitectonice și turnului comunal (campanila, *le beffroi*). Expresia arhitecturală a feudalității este castelul, pe cînd aceea a monarhiilor centralizate ale barocului este palatul de reședință din capitale. Individualismul social al Renașterii italiene produce portretul. Burghezia în țările de nord ale Europei provoacă pictura de gen. Grecia clasică modelează statui de zei și efebi, învingători în jocurile naționale, adorați ca niște divinități. Imperiul roman cosmopolit, prin noua valorificare stoică a individualității, determină bustul și capetele de caracter. Monumentul

public nu apare însă decît în Renaştere, odată cu formarea noului ideal al gloriei. Democraţiile moderne îi dau de asemeni o mare dezvoltare, graţie cultului pe care ele îl consacră bărbaţilor distinşi în treburile publice.

O interesantă cercetare consacră Ch. Lalo influenţei regimurilor politice asupra literaturii.[4] Această influenţă este mai întîi negativă, cînd emană de la autocraţii convinse că propaganda ideilor prin literatură poate deveni primejdioasă pentru ele. Literatura se adaptează însă la această situaţie prin seria acelor opere de insinuaţie din care fac parte *Scrisorile persane* ale unui Montesquieu, dar şi celelalte închipuite scrisori chineze, irocheze etc., care abundă în timpul tiraniei lui Ludovic al XV-lea. Pentru că interzic sau oprimă gîndirea socială, tiraniile dezvoltă genurile frivole. Genul „bulevardier" în presă, spune Lalo, este un efect al cenzurii politice a lui Napoleon III. Regimurile autocratice favorizează apoi expresiile sentimentelor erotice, singurele care nu le ameninţă şi care le pot cîştiga simpatia anumitor cercuri. Erotismul rococoului francez este în această privinţă un exemplu printre altele. Progresul libertăţilor publice poate uneori să abată spiritele de la practica artelor şi a literaturii. În alte cazuri însă, îngăduind desfăşurarea pasiunilor în luptă, alimentează o literatură cu o psihologie mai bogată decît aceea mondenă şi mai artificială, care înfloreşte în regiunile lipsite de libertăţi politice. În această privinţă ni se propune comparaţia între Shakespeare şi Racine, Molière sau Marivaux, corespunzînd regimului elisabetan şi regalităţii franceze. Dar societatea nu lucrează asupra artei numai prin regimul ei politic, dar şi prin gradul ei de centralizare, prin volumul şi densitatea ei. Dogmatismul clasicismului francez este expresia unei societăţi foarte centralizate. Dealtfel, literatura franceză se centralizează şi devine pariziană încă de la finele evului mediu, cînd dialectele provinciale încep să dispară treptat, în favoarea limbii vorbită în Ile-de-France. Abia în zilele noastre, printr-un Daudet, Barrès, Bordeaux, provinciile încep să aspire la expresia lor literară autonomă. Literatura germană şi italiană au rămas totdeauna mai descentralizate. Cît priveşte volumul şi densitatea grupurilor sociale, ele mărginesc arta clanurilor la reprezentarea totemului şi a formelor simple de activitate, cum sînt vînătoarea, pescuitul sau războiul. Arta cetăţilor aduce reprezentarea plastică a zeilor protectori şi aceea epică şi dramatică a tradiţiilor locale. Naţiunile extind încă mai mult sfera materiei artistice. Dar este necesară formarea unei conştiinţe cosmopolite, cum a fost cazul în toate epocile clasice, pentru a se forma imaginea artistică a unui om universal, în care toată umanitatea să se recunoască. Nu putem relua aci întreaga cercetare a lui Lalo. Adaosul atîtor fapte luminează însă bine în ce constă acţiunea cauzativă a vieţii asupra artei.

Acţiunea artistică a societăţilor trebuie examinată acum şi prin finalităţile pe care le impun artei. Finalitatea colectivă, funcţiunea socială a artei, este un fapt mai presus de orice îndoială. Valoarea artei pentru promovarea solidarităţii sociale poate fi urmărită încă din faza ei primitivă. Dansurile corale ale primitivilor sînt desigur unul din mijloacele cele mai eficace pentru formarea şi întărirea conştiinţei de grup. Ele unifică întratît pe dansatori, încît, după cum povestesc unii călători, tribul maorilor ajunge la o preciziune şi simultaneitate a gesturilor, care îi face să mişte în acelaşi timp chiar degetele şi ochii. Y. Hirn, care aminteşte aceste relatări, vede aci o contribuţie a artei în vederea pregătirii războiului.[5] Dansurile corale ale maorilor, dar şi ale indienilor americani sau ale negrilor din Dahomey, ar înlocui astfel instrucţia militară din societăţile civilizate. Afirmarea conştiinţei de grup şi unificarea membrilor lui este un efect util mai cu seamă în vederea războiului, stare aproape permanentă a triburilor primitive. Succesul în război este dealtfel unul din principalele scopuri urmărite de societate în practica artelor. Astfel, dansurile războinice par a avea nu numai semnificaţia magică, despre care vom vorbi mai tîrziu, dar şi pe aceea de a aduce pe dansatori, prin mijlocirea mişcărilor violente, a strigătelor de triumf, a zgomotului asurzitor, într-o stare de excitaţie afectivă foarte prielnică războiului. Hirn, care folosind literatura călătoriilor descrie astfel de scene în triburile Africii şi ale Oceaniei, ne arată pe primitivi alu-



necînd într-o stare de exaltare vecină cu nebunia şi care poate deveni de-a dreptul primejdioasă pentru martorii întîmplători ai acestor excese. Nu numai dansul are dealtfel această funcţiune războinică. După observaţia tuturor etnologilor, tatuajul urmăreşte să răspîndească teroarea printre duşmani, atît prin deformaţiile înspăimîntătoare pe care le impune luptătorului, cît şi prin curajul pe care îl manifestă individul care a suferit inciziile şi arsurile care au produs tatuajul. Unele din ornamentele mobile, cum sînt acelea fantastice desenate pe scutul Dayacilor (Borneo), împlinesc aceeaşi funcţie de intimidare a duşmanului în război. Nici poezia primitivă nu este străină de pregătirea războiului. Cîteva femei bătrîne, ne spune Hirn, pot în Australia, prin cîntecele lor însoţite de lacrimi şi suspine, să înflăcăreze o trupă de războinici şi să-i determine la orice faptă sîngeroasă. Poeziile cu conţinut războinic sînt numeroase la australieni, şi unele din ele au fost publicate de Grey şi Honery, din care citează şi Grosse.

Pregătirea războiului nu este dealtfel singura funcţiune a artei primitive. Alteori, ea constă dintr-o întărire a păcii. Astfel, dansul numit *corrobori*, jucat împreună de mai multe triburi australiene, este o pecetluire a păcii stabilite între ele. În insulele Andamane, adaugă Grosse, dansurile acestea comune durează mai multe săptămîni şi indigenii organizează cu ocazia lor tîrguri în care îşi schimbă mărfurile. [6] Alteori, funcţiunea socială a artei primitive este de a marca proprietatea individuală a unui obiect sau blazonul tribului. Grosse socoteşte că înţelesul ornamentaţiei primitive nu poate fi istovit dacă nu ţinem seama şi de aceste funcţiuni ale ei. [7] Astfel, australianul îşi gravează marca sa în scoarţa copacului în care a găsit un stup de albine. Armele australiene sînt şi ele gravate cu o asemenea marcă, uneori a fabricantului lor. Aceleaşi practici pot fi recunoscute la eschimoşi. Ornamentele-blazoane imprimă pe armele primitivilor animalul protector, din care triburile socotesc că descind, totemul indienilor sau kobongul australienilor, şi dacă înfăţişarea lui nu este totdeauna uşor de recunoscut, împrejurarea decurge fie din faptul că uciderea totemului fiind interzisă, reprezentarea lui realistă, capabilă prin

simpatie să-l scoată în calea vînătorului, este evitată, fie din pricina acelei tendinţe spre stilizare care este comună oricărei arte heraldice şi care provine din nevoia de a da fiinţei reprezentate o formă fixă şi convenţională. În sfîrşit, arta primitivă alcătuieşte un mijloc de comunicare a gîndirii sau un fel de memorie a grupului social. Scrisul pictografic este absolut probat întru cît priveşte pe indigenii din Alaska, ale căror desene imprimate pe bucăţi de lemn sau de os şi consemnînd întîmplări în legătură cu navigaţia şi vînătoarea, au fost publicate de Mallery. [8] Se cunosc de asemeni incripţiile pe bastoanele de mesageri ale australienilor sau pe bumerangurile lor, fără ca totuşi ele să fi putut fi limpede descifrate. Uneori desenele primitive vor să păstreze amintirea unor fapte glorioase ale trecutului. Grosse a publicat astfel desenul găsit în interiorul unei peşteri din Africa meridională, înfăţişînd o trupă de cafri urmărind pe boşimanii care le-au furat vitele. Nici poezia epică primitivă nu este străină de aceste intenţii. Deşi Hirn socoteşte că epopeea propriu-zisă este un produs mai tîrziu al neamurilor războinice, capabil să potenţeze conştiinţa de sine a grupului şi s-o înarmeze cu o mîndrie necesară în întreprinderile lui [9], totuşi povestiri referitoare la originile lor sau la alte fapte depărtate se pot găsi şi în unele din istorisirile fantastice ale mincopienilor, australienilor şi boşimanilor.

Nu este nici una din funcţiunile sociale ale artei primitive care să nu lucreze de asemeni în arta cultă. Virtutea artei culte de a promova conştiinţa grupului social este o împrejurare care se repetă, oricare ar fi întinderea lui, cetate, provincie sau naţiune. Oamenii se simt solidari înlăuntrul acestor unităţi sociale, nu numai întrucît aparţin aceluiaşi peisaj şi aceloraşi descendenţe, dar şi întrucît cultivă aceleaşi tradiţii, printre care tradiţiile artistice nu sînt cele mai puţin însemnate. Admiraţia aceloraşi valori artistice uneşte pe oamenii unui grup social cu legături care se dovedesc foarte solide. Peste deosebirile de clasă socială, de profesiune, de partid politic, membrii aceluiaşi grup se pot resimţi solidari prin entuziasmul pe care îl nutresc pentru artiştii lui. Cetă-

țile grecești se războiau între ele, dar se întruneau în cultul comun consacrat lui Homer. Lupta lor permanentă cunoștea un moment de răgaz cu ocazia jocurilor olimpice. Virtutea socială a artei a fost bine cunoscută de greci, care au exprimat-o în mitul lui Amphyon, eroul care a ridicat zidurile Tebei în sunetele lirei. Multă vreme înainte de unitatea Italiei și Germaniei, Dante, Giotto și Michelangelo erau printre valorile capabile de a face pe locuitorii peninsulei de a se simți italieni, după cum Dürer, Bach și Goethe se numărau printre izvoarele unei conștiințe germane. Europa este departe de a alcătui o comunitate politică. Dacă totuși, dincolo de adversitatea statelor, s-a putut introduce sentimentul unei anumite unități morale, lucrul se datorește în mare parte artei. „Cine spune Occident, scrie odată Adrien Mithouard, înțelege în același timp, cuprinse în această civilizație, arta spaniolă, flamandă, germană, olandeză, engleză, italiană și, printre aceste ramuri glorioase, trunchiul francez. Atîta felurime a temperamentelor... nu împiedică un anumit aer de familie, o asemănare invizibilă și profundă." [10] Alături de Europa occidentală, sinteza răsăriteană a Europei se cristalizează în jurul artei bizantine, a cărei dominație a fost universală de la Ravenna la Moscova. Ceea ce este adevărat pentru grupurile mari și stabile, se poate repeta pentru grupurile instabile și mai mici. O mulțime care manifestează devine mai solidară printr-un cîntec intonat laolaltă. Credincioșii adunați într-o biserică protestantă sprijină sentimentul comunității lor confesionale prin corurile executate în comun. Chiar o simplă întrunire de prieteni se sfîrșește adeseori prin cîntece. Un obicei care își are utilitatea lui face ca în împrejurarea congreselor, conferințelor, a întrunirilor deliberative de orice caracter, să se organizeze concerte, reprezentații de teatru, expoziții de artă. Obiceiul acesta a fost permanent, de la amphictyoniile grecești pînă la Congresul de la Erfurt și pînă la numeroasele adunări internaționale ale zilelor noastre. În toate timpurile și în toate prilejurile în care conștiința socială a unui grup trebuia susținută sau creată, arta și-a dat contribuția ei.

Dar arta a manifestat totdeauna și funcțiunea de a sprijini sau crea curente sociale, mișcări de opinie ale

sensibilității colective. Legătura mediului social, prin elementele lui intelectuale și afective, cu opera de artă a fost înțeleasă în chipuri felurite. Un H. Taine, de pildă, înțelege arta ca exercitînd o lucrare de adaptare la condițiile morale ale mediului social. În lumea artei nu apar și mai cu seamă nu se mențin, reușind să se impună și să cucerească pentru ele succesul și admirația, decît opere care reprezintă și exprimă societatea în care sînt pregătite. „Există o direcție ideală care e aceea a secolului, scrie H. Taine, talentele care vor să crească într-un alt sens găsesc calea închisă ; presiunea spiritului public și a moravurilor înconjurătoare le comprimă sau le deviază, impunîndu-le o înflorire anumită." [11] Pe calea acestui proces de adaptare, comun operelor de artă și organismelor biologice, conținutul vieții sociale, elementele constitutive și aspirațiile ei ar trece în opera de artă. Arta ar fi dedublarea societății. Fără îndoială că teoria lui Taine cuprinde o însemnată parte de adevăr. Este firesc ca artistul, dorind să găsească ascultare în publicul său, să adopte modul lui de a vedea și de a simți. Dar acest adevăr nu este nici absolut universal, nici exclusiv. Chiar invocarea legilor generale ale vieții ne împiedică să-l primim fără nici o rezervă. Căci, după cum observă E. Hennequin, dacă există o lege a adaptării organismelor, există una a persistenței în forma lor proprie. [12] Mai cu seamă în om, nevoia de a-și economisi forțele și de a nu-și pierde achizițiile inteligenței, îl conduce către acele invenții menite să facă față variațiilor mediului. Trecînd dintr-o climă caldă într-una rece, oamenilor nu le-a crescut blană pe corp, ci s-au acoperit cu blana altor animale. Ei au transportat grîul, odată cu migrațiunile la care au fost siliți și, trebuind să se apere de fiare, au inventat armele. Adaptările vieții nu sînt totdeauna conformiste, ci foarte adeseori defensive, negative, antagoniste. Așa se explică cum operele artei sînt atît de des opuse mediului în care au apărut. Pascal și Saint-Simon sînt profund diferențiați de mediul în care apar. Ce asemănare există apoi, se întreabă Hennequin, între Lucrețiu și Cicero, Leopardi și Giusti, Heine și Uhland, Tolstoi și Dostoievski ? Pe de altă parte, odată cu creșterea în complexitate și eterogeneitate a grupului

social, o libertate mai mare revine fiecărui ins, şi nimeni nu mai este împiedicat să-şi manifeste originalitatea sa. Aşa se face că în arta societăţilor superioare, cum era societatea franceză la sfîrşitul veacului al XIX-lea, puteau coexista alături Goncourt cu Zola, Leconte de Lisle cu Verlaine, Puvis de Chavannes cu Raffäelli, César Franck cu Gounod. În sfîrşit, nu numai că arta se poate opune mediului social, nu numai că se poate dezvolta cu independenţă faţă de el, dar uneori ea oferă mediului tocmai compensaţia ideilor şi sentimentelor care îi lipsesc. Astfel a arătat Fr. Nietzsche cum Grecia dionisiacă şi-a creat plastica şi epica apolinică, dintr-un impuls compensatoriu.[13] O compensaţie de acelaşi ordin regăsim în poezia lakistă engleză, a unui Shelley sau Colleridge, cea mai spiritualistă formă a poeziei moderne, apărută în mediul materialist al acelei Englitere din prima jumătate a secolului trecut, care se găsea într-un activ proces de colonizare a lumii, într-o mare expansiune a afacerilor sale şi la un punct al industrialismului care nu fusese atins nicăieri pe glob. „Nu se poate nega, scrie odată F. Baldensperger, că literatura este complementară şi «compensatoare» faţă de societate şi că sforţarea artiştilor, căreia îi răspunde adeziunea contemporanilor şi naţionalilor, năzuieşte să înzestreze un grup cu ceea ce viaţa reală îi refuză."[14] Literatura romantică, observă Baldensperger, a găsit formele ei excesive şi fantastice cu Antony, Petrus Borel, Philothée O'Neddy, tocmai între 1830 şi 1840, în timpul regalităţii burgheze a lui Ludovic-Filip, regele cetăţean. Englitera veacului al XVIII-lea, plină de bun-simţ, profesînd o filozofie senzualistă sau un deism raţionalist, găseşte romanul *negru*, superstiţios şi terifiant, în genul lui Horace Walpole. Exemplele se pot înmulţi pentru a dovedi că nu în toate împrejurările arta este expresia societăţii, uneori fiind negaţia sau compensaţia ei. În primul caz, arta exprimînd societatea, aducînd într-o lumină mai vie tendinţele ei latente, determină fenomenul *succesului*. În cel de al doilea, dînd o replică lipsurilor sociale şi provocînd curente noi, prilejuieşte fenomenul *influenţei*. Succesul şi influenţa unei opere nu coincid totdeauna. Sînt opere care s-au bucurat de un mare succes, dar a căror influenţă s-a pierdut în efecte frivole. Marele succes al lui *Cyrano* de Rostand a ajuns pînă la urmă să denumească cu titlul lui cîteva articole de modă. Baldensperger poate adăuga însă exemplul lui *Obermann* de Senancour, care, deşi n-a avut un succes considerabil, a imprimat marca sa sensibilităţilor tinereşti de la 1825. Rareori succesul şi influenţa se întrunesc cu ocazia aceloraşi opere. Prestigiul acestora din urmă este cel mai mare.

Printre tendinţele sociale susţinute sau create de artă, aceea războinică a fost mai deseori studiată. „Toate artele nobile şi pure ale păcii, scrie J. Ruskin, sînt întemeiate pe război. Niciodată pînă acum nu s-a produs o mare artă decît la popoarele de soldaţi. Nu există artă a popoarelor de păstori şi nici a popoarelor de cultivatori, dacă se menţin în pace."[15] Acelaşi lucru despre popoarele care rămîn numai comerciale. Epopeile homerice îşi trag substanţa lor din marile fapte de arme ale invaziunilor dorice. *Les Chansons de gestes* se dezvoltă pe temelia culturii cavalereşti a evului mediu. Paralelismul acesta a fost urmărit de Paul Adam, într-o mică scriere consacrată raportului dintre război şi literatură, pînă în pragul zilelor noastre.[16] De fapt, Homer şi Pindar, Vergiliu, epopeile medievale franceze şi germane, Ariosto şi Tasso, Stendhal, Balzac, Hugo şi Zola stabilesc un raport strîns între război şi literatură, care explică nu numai cauzele determinante ale operelor lor, dar şi funcţiunea pe care trebuie s-o fi împlinit în conştiinţa popoarelor. De asemeni, reprezentarea plastică a războiului, a luptătorului, a faptelor de arme a fost aproape permanentă. O direcţie unică se dezvoltă de la basoreliefurile asiriene, la capodoperele artei greceşti, cu războinicul rănit care se găsea altădată pe frontonul templului din Egina pînă la cavalerii de pe friza Parthenonului, pînă la luptele dintre greci şi amazoane sau dintre centauri şi lapiţi, atît de general reprezentate în temple sau pe sarcofage, şi pînă la *Gladiatorul murind* din epoca elenistică. Seria acestui motiv continuă apoi prin nenumăratele statui mormintale de cavaleri medievali înarmaţi, prin unele din pînzele şi monumentele Renaşterii, cum este cavalerul Guido da Fogliano al lui Simone

Martini, şi prin numeroasele portrete şi statui de condotieri, cum este aceea închinată lui Colleone de Verrocchio sau lui Gattemalata de Donatello, pînă la pînzele unui David. O enumerare foarte incompletă, dar care poate da o idee de stăruinţa şi frecvenţa motivului războinic în artă. Desigur, generalizarea lui Ruskin este prea grăbită. Nu toate operele artei îşi trag seva lor din război şi acesta nu este motivul lor unic. Alături de război, arta s-a inspirat din muncă, iubire şi pietate, şi s-a pus adeseori în serviciul lor. Nu este mai adevărat nici că popoarele de păstori, agricultori sau comercianţi n-au putut să se înalţe la expresia artistică. Etnografii laudă de multă vreme arta primitivilor păstori şi cultivatori, cum sînt negrii africani, indienii americani şi oceanicii. Arta cretană era a unui popor negustoresc, ca şi aceea a veneţienilor sau a olandezilor şi flamanzilor * moderni. Războiul şi stilul de viaţă socială care se dezvoltă din el este numai una din condiţiile cauzale sau finale ale artei. Alături de război, numeroase alte tendinţe ale vieţii sociale îşi pot afla solicitarea lor prin artă. Funcţiunea socială a artei este cu mult mai întinsă. Generaţia care a făcut revoluţia franceză şi-a primit o parte din pregătirea ei în operele lui Voltaire, Rousseau şi Diderot. Chateaubriand a pregătit în bună parte Restauraţia. Se cunoaşte apoi conexitatea dintre democraţia Republicii a treia în Franţa şi naturalismul literar, cu tendinţa lui de a studia faptele şi legile naturii, singurele autorităţi presupuse reale în viaţa societăţilor. „Republica va trăi sau va muri, scrie É. Zola, după cum va primi sau va respinge metoda noastră. Republica va fi naturalistă sau va înceta să mai existe.“ [17] Să mai vorbim apoi de mişcarea literară semănătoristă sau poporanistă în realizarea programului de reforme sociale şi în pregătirea unităţii naţionale a poporului nostru? Faptele sînt bine cunoscute şi nu fac decît să întărească adevărul privitor la funcţiunea socială a artei.

Dar în afară de acest sprijin pe care arta îl dă societăţii, întărind conştiinţa ei de grup sau solicitînd tendinţele extraestetice care o străbat, ea mai are şi o altă funcţiune, care este în acelaşi timp socială şi estetică. Arta creează un public, adică un grup omenesc solidar prin anumite aspiraţii estetice, manifestînd anumite preferinţe artistice, afirmînd un gust, desigur pe baza anumitor tendinţe sociale. Formaţiunea socială a publicului nu este statornică şi nu se obiectivează în instituţii durabile, cum este cazul pentru naţiune, pentru confesiune, partid politic etc. Caracteristica lui este de a se putea desface oricînd şi a se recompune în volume mai mici sau mai mari, după felul operei sau al categoriei de opere care îl prilejuieşte. Există un public al teatrelor, al muzicii sau al poeziei lirice. Dar printre acestea, există un public al melodramelor sau revistelor şi al dramelor de idei, un public al operetei sau al oratoriilor, al romanţelor populare sau al inspiraţiei esoterice. Cineva care se găseşte în publicul lui Hugo nu trebuie neapărat să se afle şi printre cititorii lui Mallarmé. Nici ascultătorii lui Offenbach nu sînt totdeauna admiratorii lui Saint-Saëns. Această instabilitate a publicului complică încă mai mult studiul raporturilor dintre artă şi viaţa socială. Mai cu seamă în legătură cu societăţile evoluate şi foarte diferenţiate în structura lor, pluralitatea şi coexistenţa grupurilor de public interzic sociologiei artei generalizări sau distincţii prea grăbite. Dacă o anumită operă de artă este sau nu reprezentativă pentru un anumit grup social, este o întrebare care nu poate să-şi găsească răspunsul înainte de cercetarea amănunţită a structurii societăţii. Cînd P. Lasserre declara romantismul străin de aspiraţiile sufletului francez [18], afirmaţia era desigur eronată, deoarece au existat predispoziţii şi curente în societatea franceză în prima jumătate a veacului trecut, care, recunoscîndu-se în poezia unui Hugo, Vigny sau Musset, le-au pregătit succesul. Afirmaţia lui Lasserre avea totuşi o îndreptăţire, deşi numai una parţială, valorînd pentru acele categorii ale societăţii franceze ataşate vechiului regim şi valorilor lui estetice, care au obţinut Restauraţia şi care continuă încă să fie reprezentate de un Maurras, Leon Daudet etc. Forţa care ţine laolaltă un public este, aşadar, în acelaşi timp estetică şi socială. Ceea ce grupează o seamă de oa-

* În ediţia a III-a: finlandezilor. Corectat după ediţiile anterioare şi manuscris (n. ed.).

meni în jurul unei opere poate fi, în același timp, tendința ei socială, dar și valorile ei artistice. Aceste două energii solidarizante nu merg însă totdeauna împreună, mai cu seamă cînd progresul autonomiei estetice a ajuns la un anumit nivel. Se pot găsi astfel într-un public artistic oameni care, după aspirațiile și legăturile lor sociale, aparțin unei lumi opuse tendințelor sociale ale operei care le-a creat. Și tocmai această facultate a amatorului modern de artă de a disocia între social și estetic, dă vieții noastre artistice acea mobilitate interioară, care ne surprinde în contrast cu statismul relativ, cu vechimea și stabilitatea tradițiilor care dominau arta altor vremuri.

d) ARTA ȘI RELIGIA

Printre manifestările vieții sociale, religia este una dintre acelea care a fost mai bine studiată. Cercetările sociologiei moderne ne împiedică de a reduce religia la sentimentul religios individual. Religia nu apare decît în cadrul societății, se obiectivează în instituții și practici colective și organizează în genere relația pe care grupul social o întreține cu forțele invizibile presupuse a determina viața lui. Dar cu toate că religia este una din formele de manifestare ale vieții sociale, studiul raportului ei cu arta, prin mulțimea și specialitatea problemelor pe care le pune, face necesară o expunere separată. Am înfățișat în paginile precedente influența pe care coexistența omenească o exercită asupra artei, asupra apariției ei, asupra formelor pe care le îmbracă în dezvoltarea ei istorică, dar și finalitățile sociale pe care arta le slujește. Urmează să reluăm această expunere, izolînd din grupul faptelor legate de coexistența omenească pe acelea care exprimă și organizează legăturile grupului social cu invizibilul de care se simte dependent.

Arta, s-a spus, a luat naștere din magie, una din formele cele mai vechi ale religiei. Dacă primitivul desenează și modelează, dacă improvizează poetic și cîntă, împrejurarea se explică deopotrivă prin virtutea magică pe care el o atribuie imaginii sau cuvîntului de a lucra asupra ființelor sau evenimentelor pe care le reprezintă

sau le denumește. Magia homeopatică, potrivit căreia lucrurile asemănătoare se cheamă între ele, permite ipoteza că la originea artei primitive stă *evocarea* prin imagine sau *invocarea* prin cîntec și poezie. S. Reinach, unul dintre autorii care au emis mai întîi această ipoteză, crede a o putea susține prin faptul că desenele omului primitiv reprezintă de cele mai multe ori animale din spețele comestibile. Niciodată nu s-au găsit în peșterile troglodiților desene înfățișînd lei sau tigri, hiene, șacali, lupi sau șerpi, ci totdeauna numai mistreți, bizoni sau reni, animale pe care troglodiții le vînau și le consumau. Reprezentarea lor plastică ar fi avut deci scopul de a le vrăji prezența și de a le aduce în stăpînirea vînătorului care le rîvnea.[1] Ipoteza este cu atît mai plauzibilă, cu cît observația primitivilor moderni ne poate conduce la același rezultat. Lévy-Brühl, care a colectat un mare număr de documente în această privință, ne dă numeroase exemple relative la virtutea magică atribuită imaginilor plastice, dansurilor și ceremoniilor care imită vînatul sau acțiunea vînătorii.[2] Astfel, tribul indian al mandanilor execută cu prilejul vînătorilor o pantomimă în care oamenii dansează acoperiți cu pielea unui bizon sau cu o mască reprezentîndu-l. Dansul durează uneori două sau trei săptămîni, pînă cînd animalul apare. Dacă însă apariția animalului întîrzie, dansatorul care obosește se lasă să cadă ca un bizon, în timp ce tovarășii se grăbesc în jurul lui, mimînd gesturile jupuirii și tăierii prăzii. După cum există un dans al bizonilor, există unul al ursului sau al cangurului, la australieni. Dansul este însă numai unul din riturile magiei menite să influențeze prada. Fetișele sculptate fac în alte împrejurări același serviciu. Astfel, eschimoșii cînd doresc să vîneze cerbul, înalță în vîrful unei prăjini imaginea unui vrăjitor și vînător renumit de care atîrnă alte imagini menite să determine mișcările animalului. Puterea fetișelor este reputată în Africa occidentală a fi atît de mare, încît acțiunea lor este folosită nu numai în ocazia vînătorilor și a pescuitului, dar și în aceea a războiului, a comerțului, a plantării de arbori, în întreprinderile dragostei ș.a.m.d. Triburile de indieni care se îndeletnicesc cu pescuitul sculptează adeseori figuri reprezentînd păsări

de mare, cunoscute ca mîncătoare de pești, pe care le atîrnă de pupa corăbiilor lor. Măciucile indienilor din Columbia britanică reprezintă adeseori leul de mare sau balena, adică tocmai animalele care atacă pe acelea care urmează a fi ucise cu aceste măciuci. Prin sculpturile care o împodobesc, măciuca dobîndește astfel o putere și o eficacitate mai mare. În sfîrșit, pentru ca anumite animale sau plante totemice să nu se împuțineze sau să dispară, primitivii execută în unele locuri ceremonii capabile să sporească numărul lor. Este cazul ceremoniilor australiene numite *intichiuma*, descrise mai întîi de Spencer și Gillen. Animalele nu sînt dealtfel reprezentate de primitivi numai pentru a le face să cadă pradă vînătorilor, dar atunci cînd sînt *totemuri*, adică animale care protejează un clan și din care membrii lui cred a descinde, pentru a-și asigura această protecție sau pentru a marca prin imaginea lui blazonul clanului, semnul proprietății pe obiecte, numele etc. După cum a arătat-o bine E. Durkheim, acesta trebuie să fie înțelesul imaginilor de animale totemice pe scuturile, corturile, bărcile sau mormintele indigenilor din America-de-Nord sau din Australia. [3]

O mare influență a exercitat magia și asupra dezvoltării muzicii și poeziei primitive. Toate operațiile magice sînt însoțite de formule de incantație. Aceste formule sînt în genere cîntate. Ele sînt socotite a exercita o influență asupra puterii mistice inerente lucrurilor. Primitivii denumesc cu același cuvînt această putere, formula de incantație care o influențează și cîntecul care o însoțește. După cum au arătat-o Hubert și Mauss, acest înțeles multiplu se regăsește în expresia *mana* a melanesienilor, *orenda* a huronilor sau *wakan* a indienilor din America-de-Nord. [4] Dar această identitate a expresiilor care denumesc deopotrivă cîntecul și magia nu poate fi urmărită și în limbile culte? Latinul *carmen* n-a dat pe francezul *charme*? Foarte curînd se produce însă o disociație între poezie și cîntec. Înțelesul cuvintelor poeziei se pierde și cîntecul care o însoțește este socotit a influența singur lucrurile. Acesta este cazul cîntecelor incomprehensibile ale australienilor și mincopienilor. Uneori

cuvîntul este eliminat aproape cu desăvîrșire, încît textul unei bucăți muzicale ajunge a nu mai fi constituit decît din repetiția ritmică a unei simple interjecții. Combarieu, care a adunat în legătură cu conexitatea genetică dintre muzică și magie numeroase mărturii, crede a putea recunoaște chiar în procedeele muzicale culte urme ale tehnicii incantatorii. [5] Studiul formulelor magice pune în evidență procedeul repetiției, al aliterației, al răsturnării unei serii de vocale, al variațiilor, al înlănțuirii de teme felurite : tot atîtea procedee care revin și în muzică.

Dar influența religiei, în sensul larg al cuvîntului, asupra dezvoltării artelor nu s-a istovit niciodată. Tragedia grecească evoluează, după unele teorii, din ditirambul cîntat și dansat în cinstea lui Dionysos ; după altele, din threnele funebre închinate lui Adonis : în tot cazul, dintr-un vechi cult păgîn în legătură cu vegetația. În același fel, drama modernă continuă misterele sau pasiunile medievale, care încă în veacul al XII-lea se jucau în biserică, apoi pe parvis-ul sau în piețele din fața lor. Nu este nevoie să insistăm aci asupra legăturilor strînse care unesc păgînismul cu plastica grecească. Relațiile dintre plastică și religie s-au păstrat și în creștinism, și mult înainte ca Renașterea să fi produs o artă laică, marea majoritate a operelor de arhitectură, pictură și sculptură aveau un caracter religios. Această conexiune s-a păstrat mai multă vreme în orientul Europei, încît despre țările ortodoxe se poate spune că înainte de veacul al XIX-lea au ignorat cu totul orice artă plastică laică. Varietatea curentelor religioase în cadrul creștinismului apusean a provocat totdeauna expresia lor plastică. Franciscanismul, cu iubirea lui panteistă a naturii, determină realismul lui Giotto. Reforma stăvilește pentru un moment pictura și sculptura religioasă. Dar interiorizarea credinței pe care ea o determină provoacă arta plină de pietate a lui Rembrandt. Iezuitismul, intrat în serviciul contrareformei, a dat un impuls formidabil artelor plastice în țările apusene. Se cunosc legăturile pe care le-au întreținut un Michelangelo, un Rubens, un Van Dyck, un Bernini cu cercurile iezuitice. Un autor care a consacrat acestei epoci o interesantă expunere a arătat care a fost acțiunea iezuitismului asupra unora

din particularitățile stilistice în arta apuseană a veacului al XVII-lea.[6] Propagandismul iezuitic determină arta de mari efecte teatrale a lui Bernini. De asemeni, metoda intuitivă a „exercițiilor spirituale" ale lui Ignatiu de Loyola, constînd din încordarea imaginației pentru a obține viziunea cît mai concretă a suferințelor Mîntuitorului, stă la baza crudului naturalism al artei spaniole în secolul al XVII-lea, în operele unui Montanez sau Mena.

Literatura modernă n-a stat nici ea în afară de influența religiei. Calderon este propriu-zis poetul dramatic al catolicismului iezuitic. Se știe cît de profundă a fost înrîurirea jansenismului asupra lui Racine, autorul tragediilor biblice *Athalie* și *Esther*. De asemeni, care a fost acțiunea cvietismului d-nei Guyon asupra lui Fénélon. După E. Seillière, această influență, prin misticismul ei feminizat, prin cultul consacrat pasiunii, a fost determinantă pentru concepția lui Rousseau și prin el asupra întregului romantism.[7] După secolul al XVIII-lea, mai degrabă raționalist și ateu, romantismul înseamnă în multe privințe o restaurare a catolicismului în literatură. Încă de la începutul secolului, Chateaubriand, în *Le Génie du Christianisme* (1802), subliniază virtuțile artistice ale miraculosului creștin, tăgăduite mai înainte. Marii poeți ai romantismului francez, Lamartine și Hugo, cultivă inspirația religioasă. Concepția lui Balzac se cristalizează în jurul ideii catolice. În Germania protestantă, romanticii arată și ei o deosebită înclinare pentru catolicism. Pastorul Herder însuși recunoște cît de favorabil este imaginativismul catolic, spre deosebire de raționalismul protestant, promovării artelor plastice și poeziei.[8] Se cunoaște apoi care a fost simpatia pentru catolicism a unor poeți ca Novalis, Wackenroder, Zacharias Werner sau Fr. Schlegel, acești doi din urmă convertindu-se și intrînd în sînul bisericii catolice. Influența catolicismului asupra operelor lor a fost considerabilă. Fără această influență niciodată n-ar fi apărut lucrări ca *Europa oder die Christenheit* a lui Novalis, *Genoveva* lui Tieck, *Herzenvergiessungen eines Klosterbruders* de Wackenroder sau dramele lui Zacharias Werner. În literatura franceză, influența catolicismului nu se termină

cu romanticii. Ea se continuă prin Baudelaire, prin Verlaine din *Sagesse*, prin Huysmans, prin lirica unui Charles van Lerberghe și Peguy. Ortodoxismul își dă expresia lui universală în romanul lui Dostoievski, mai cu seamă prin *Frații Karamazov*, în vădită opoziție cu creștinismul apusean.

Dar în timp ce, inspirîndu-se din religie, literatura a produs necontenit forme noi, artele spațiale, în măsura în care au rămas în serviciul bisericii, par a se fi oprit la etape mai vechi ale evoluției. Astfel, printre puținele monumente arhitecturale religioase ridicate în veacul al XIX-lea, care se bucură de un renume universal, biserica Sainte-Madeleine din Paris, datorită în forma ei actuală lui Vignon și Huvé, imită un templu grecesc cu coloane corintiene; cunoscuta *Votivkirche* din Viena, opera lui Heinrich von Ferstel sau *Apollinariskirche* din Remagen, lucrarea lui Zwirner, revin la stilul gotic. Întoarcerea la gotic a fost adoptată dealtfel nu numai de comunitățile catolice, dar și de cele protestante, care primiră pentru construcțiile lor și stilul primelor bazilice creștine și stilul romanic. Sub aceste îndrumări lucrează în prima jumătate a veacului trecut germanii Stüler și Persius, constructori de biserici protestante în stil de bazilică sau, în ani mai apropiați de noi, J. Otzen cu *Kreuzkirche* din Berlin, operă de stil bastard. Goticul rămîne într-acestea aproape singurul stil al construcțiilor religioase cu Viollet-Le-Duc în Franța, cu Pugin în Anglia.[9] Nici pictura sau sculptura religioasă n-au depășit modelele Renașterii sau barocului, după cum întreaga artă religioasă în țările ortodoxe a rămas în sfera stilului bizantin. Instituția bisericii a păstrat astfel legătura dintre arta plastică modernă și religie, fără ca aceasta să mai fie totuși izvorul unor creații originale. Nici un mare nume de pictor, de sculptor sau de arhitect religios nu poate fi pus în epoca noastră alături de numele unor poeți creștini ca Chateaubriand, Lamartine, Dostoievski sau Balzac. Faptul provine desigur din aceea că, pe cînd plastica religioasă modernă a lucrat în cadrul instituțional al bisericii, sub comandamentul tradițiilor ei puternice, literatura s-a dezvoltat în marginea bisericii și uneori în aparentă opoziție cu ea, cum a fost cazul

atîtor poeţi creştini care au suferit în Apus sancţiunea punerii la index. Dacă religia şi chiar varietăţile ei confesionale au fost un izvor regenerator pentru artă, şi anume pentru manifestările ei, care s-au putut exercita cu mai multă libertate, nu acelaşi a fost cazul în ce priveşte influenţa bisericii. Grija bisericii, sociologiceşte explicabilă, de a menţine tradiţiile ei constitutive, a lucrat asupra artei, în epoca mai nouă, ca un factor de statism.

Inspirîndu-se de atîtea ori din religie, arta a stat deseori la rîndul ei în serviciul sentimentului religios. Dacă Evangheliile au putut îndruma atîta vreme sufletele, lucrul se datoreşte şi frumuseţii lor literare. Pietatea medievală s-a alimentat într-o largă măsură din lirica latinească a unui Thomas din Celano sau Jacopone da Todi. Desigur că şi azi virtutea patetică a unor cîntece ca *Dies Irae* sau *Stabat Mater* este activă în catolicism. Nu numai prin operele poeţilor, dar şi prin imaginile plasticii sau prin compoziţiile muzicale, multe suflete au putut fi îndrumate către pietate. Un Dante, un Giotto, un Bach vor fi făcut pentru menţinerea unei conştiinţe religioase în ţările lor tot atît cît armata predicatorilor care le evanghelizează de sute de ani. O acţiune religioasă putem dealtfel recunoaşte artei chiar atunci cînd nu are un conţinut religios.

Duşmănia nutrită împotriva artei de secta iconoclaştilor sau de unele personalităţi fanatice ca Savonarola sau Calvin a trebuit în cele din urmă să cedeze în faţa conştiinţei unităţii idealului şi a sprijinului pe care formele lui felurite şi-l acordă reciproc. Încă din antichitate, Platon recunoştea contemplării frumuseţii un efect mistic : accesul în patria eternă a sufletului, în lumea ideilor eterne. În acelaşi fel socoteşte Plotin că pentru a atinge principiul unic din care totul decurge, ideea de bine, care în concepţia sa se confundă cu divinitatea, trebuie să fii „amant, filozof sau muzician“ [10]. Aceste vechi reprezentări ale platonismului au rămas adînc înrădăcinate în conştiinţa europeanului. Din ele se trage o vorbă ca aceea a lui Michelangelo scriind Vittoriei Colonna : „Pictura cea bună se apropie de Dumnezeu şi se uneşte cu el“. Tot de acolo cuvîntul lui Luther, care, denumind

muzica „o artă divină“, o recomanda educaţiei tineretului. [11] Chiar expresia populară recunoaşte frumuseţii naturale sau artistice însuşirea divinităţii. Lăudînd realitatea sentimentului care inspiră această expresie în vorbirea germanilor din vremea sa, d-na de Staël scrie : „Fiecare om poate găsi în vreuna din minunile universului pe aceea care vorbeşte mai puternic sufletului său : unul admiră divinitatea în trăsăturile unui părinte ; altul, în inocenţa unui copil ; altul, în cereasca privire a Fecioarelor lui Rafael, în muzică sau în poezie“ [12]. Fără îndoială că arta nu este religie. Dar contemplaţia artei creează o stare de suflet favorabilă religiei. Există o anume coincidenţă a valorilor superioare ale culturii ; un entuziasm comun care le învăluie pe toate deopotrivă şi care permite artei să regăsească sau cel puţin să pregătească atitudinea religiei. În acest din urmă înţeles, gînditorul şi teologul protestant Schleiermacher vedea în artă un mijloc de a fructifica subiectivitatea, făcînd-o primitoare pentru reculegerea religioasă. Toţi filozofii idealişti dealtfel, un Fichte, un Schelling, un Hegel, au recunoscut în artă şi religie două momente continue ale aceluiaşi proces dialectic al spiritului. În urmărirea scopurilor sale imanente, spiritul se dezvoltă în artă, în religie, în filozofie. Dialectica spiritului în feluritele regiuni ale culturii explică bine pentru idealişti străvechea asociaţie dintre artă şi religie şi serviciile pe care şi le-au putut aduce. Vederea aceasta n-a rămas dealtfel cantonată în cadrul idealismului. Am văzut în altă parte (II, 2) că pentru psihologia structurală modernă, oricare ar fi tipul căruia o individualitate îi aparţine, oricare ar fi adică valoarea care o domină, ea găseşte calea către celelalte valori. Din unghiul tipului său propriu, se deschide pentru oricine perspectiva către totalitatea valorilor culturale. Astfel, ni s-a arătat că tipului omenesc care priveşte către lume din punctul de vedere estetic, nu se poate să nu i se dezvăluie ceva şi din sensul ei religios. Desigur, după cum a arătat Ed. Spranger, religia tipului estetic va avea coloratura ei specială. Dumnezeu îi va apărea ca puterea plastică şi ordonatoare care străbate lumea, întocmind-o într-un cosmos armonic de forme frumoase. Religia esteticului este panteismul. Pla-

ton și Plotin, Shaftesbury și Goethe sînt printre gînditorii care au izbutit să dezvolte cu mai multă forță posibilitățile religioase ale atitudinii estetice în fața lumii și a vieții.[13] Studiul lor poate aduce în această privință sugestii dintre cele mai instructive. Aci ne putem mulțumi însă cu stabilirea principiului.

e) AUTONOMIA, ETERONOMIA ȘI PANTONOMIA ARTEI

Studiul eteronomiei artei, pentru a fi complet, are nevoie de un adaos, care nu și-a găsit locul pînă acum. Între artă și factorii extraestetici care îi susțin apariția și dezvoltarea ei de mai tîrziu, raportul variază odată cu trecerea de la forma ei primitivă la forma modernă și cultă. Sexualitatea, munca, împrejurările sociale și viața religioasă alcătuiesc, fiecare în parte, cu activitatea artistică primitivă un întreg organic cu neputință de analizat. Îndeletnicirile practice, magice și erotice ale primitivului se dezvoltă în creația artistică în unitatea aceluiași elan. Arta primitivă crește în chip firesc din trunchiul tendințelor eteronomice care constituiesc cuprinsul vieții sociale. Împrejurarea mai poate fi exprimată în forma că arta primitivă și celelalte manifestări ale vieții sociale contemporane întocmesc o totalitate nediferențiată, încît cu privire la ele este totdeauna greu a preciza granițele care le despart. În fața unei picturi de pe pereții grotelor paleolitice sau în fața unui fetiș african nu putem deosebi aspectul pur artistic de acel religios. Aceste două aspecte sînt ca fețele diferite ale unui fenomen cultural unic.

Alta este situația artei în societățile culte. Diferențierea treptată a conținutului social ipostazează arta în forma unei activități separate, care poate fi sprijinită de factorii eteronomici ai vieții sociale, dar care nu se mai confundă cu ei. Cînd Bellini pictează una din madonele lui, îndemnul pietății sale va fi fost un motiv determinant, dar ceea ce rezultă pînă la urmă este un produs care poate fi considerat din unghiul simplei lui valori estetice. Privite ca niște opere de artă și nu ca obiecte ale devoțiunii, madonele lui Bellini își păstrează

un înțeles deplin. Este cu neputință însă a face această disociație cu privire la un fetiș african, fără ca în același timp ceva esențial din semnificația lui să nu se piardă. Cu timpul motivul se subtilizează în pretext. Pentru un Rafael pictura unei madone nu mai este decît un motiv cu totul aparent. Motivul efectiv și real îl constituie îndemnul de a crea artistic. Pe această cale, arta cucerește treptat condiția autonomiei ei.

Ceea ce a contribuit la promovarea autonomiei artei în epoca modernă a fost situația specială a Renașterii față de arta antică, propusă în acest timp ca model. Poezia și plastica veche, redescoperite acum de gustul timpului, ofereau exemplul unor opere de artă independente de mediul social.[1] Statuia unui zeu antic, scoasă la iveală prin săpături arheologice, va fi fost în momentul creației ei un simbol religios și un obiect al cultului. Pentru descoperitorul ei modern ea rămînea însă o simplă operă de artă. Redescoperirea antichității artistice a lucrat astfel ca un puternic factor de disociere a artei din mediul ei eteronomic, sprijinind tendința autonomizării ei. În același sens a lucrat magnificența burgheziei Renașterii în Italia, apoi a burgheziei flamande, olandeze și franceze în veacurile următoare, care, în locul unei arte religioase sau războinice, a încurajat o artă concepută ca decorație a interiorului, creînd noțiunea cu înțeles limitat estetic a *artei podoabă*. În sfîrșit, liberalismul modern, operînd acea diferențiere a valorilor a cărei întemeiere filozofică o dă ansamblul criticilor kantiene și al cărei scop era garantarea producătorului cultural de orice influență străină capabilă să stînjenească lucrarea sa, și-a adus și el contribuția în procesul autonomizării moderne a artei. Partizanii „artei pentru artă“ în secolul al XIX-lea, un Banville, un Gautier, un Flaubert, cu toată noutatea afișată a tezei lor, se găseau, de fapt, în curentul unei serii istorice seculare, pentru a cărei producere lucraseră deopotrivă umanismul Renașterii, aspirația artistică a întregii burghezii apusene și liberalismul mai nou. Seria istorică a autonomizării artei a continuat dealtfel și după susținătorii „artei pentru artă“, către sfîrșitul epocii romantice. Pretenția simbolismului de a elimina din poezie orice conținut intelec-

tual şi de a o reduce la muzică, revenită în noţiunea „poeziei pure" a lui H. Bremond [2], lupta lui Hanslick împotriva muzicii sentimentale şi programatice [3], pe care vrea s-o reducă la un pur joc al fanteziei sonore, reclamaţiile cubismului în pictură, care, în locul anecdotei din pînzele vechilor maeştri, doreşte simple armonii de linii, suprafeţe şi culori, sînt tot atîtea încercări de eliminare a eteronomicului din artă, în vederea ascensiunii către condiţia autonomiei ei.

Autonomizarea artei a însemnat un efect fericit prin descătuşarea forţelor artistice creatoare. Ieşită, cel puţin parţial, de sub comandamentul tendinţelor extraestetice, arta a putut să se manifeste mai liber şi, prin urmare, mai bogat. Densitatea creaţiei artistice în cultura modernă este, fără îndoială, un efect al autonomiei ei. O densitate care nu este numai cantitativă, dar şi calitativă. Mai multe forţe artistice deşteptate la conştiinţa vocaţiei lor înseamnă o sporire a sorţilor pentru vocaţiile geniale. Şi, de fapt, veacul al XIX-lea, epoca prin excelenţă a autonomiei artei, constituie o galerie de puteri artistice de primul ordin, într-o proporţie pentru care nici o analogie nu poate fi găsită în trecut. Într-un interval de timp de mai puţin de cinci decenii, creează partea cea mai importantă a operei lor nişte artişti ca Balzac şi Hugo, Tolstoi şi Dostoievski, Ibsen, Delacroix şi Wagner. Nici quatrocento sau cinquecento italian, cu toată extraordinara lor producţie în ordinea plastică, n-au creat un număr egal de figuri mai mari în domeniul atîtor arte. Este absolut sigur că enormul avînt artistic al ultimului veac se datoreşte în primul rînd eliberării artei din cercul puterilor extraestetice care o subjugau altădată.

Dar autonomizarea artei s-a legat şi cu unele dezavantaje. Strîns asociată cu tendinţele eteronomice, arta primitivă înnobila toate manifestările grupului social. Nu este activitate a primitivului, economică, războinică sau religioasă, care să nu ia formă artistică. „În societăţile primitive, scrie Bouglé, arta există pretutindeni ; ea ne apare amestecată în totul." [4] Aceeaşi situaţie o caracterizează J. Cohn, cînd denumeşte arta primitivă *pantonomică.* [5] Pantonomia artei s-a păstrat şi mai tîrziu. Viaţa socială a antichităţii şi a evului mediu se desfăşura încă într-un plan artistic care a fost părăsit mai tîrziu. Meseriile, formele vieţii profesionale, sărbătorile poporului păstrau încă o remarcabilă valoare artistică. Odată însă cu autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieţii sociale, disociate din complexul care le menţinea solidare cu arta, au pierdut orice frumuseţe. Autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micşorat baza ei de atingere cu întinderea vieţii sociale, îngăduind revărsarea unui val de urîţenie peste lucruri şi aşezări omeneşti. Mulţimea marilor artişti şi a marilor opere în veacul al XIX-lea nu coincide deloc cu o frumuseţe deosebită a obiectelor uzuale şi a întregului cadru în care existenţa socială a secolului se desfăşoară. Raportul este mai degrabă invers. Marele elan creator al artei autonome în literatură, în muzică, în teatru s-a însoţit în tot decursul veacului al XIX-lea cu josnicia estetică a cadrului nostru comun. Situaţia nu ni se pare însă iremediabilă şi fatală. Reluînd problema, vom căuta să arătăm într-un capitol viitor, consacrat locului artei în civilizaţia modernă, cum din înseşi datele fundamentale ale acesteia, vechea pantonomie a artei pare a se reconstitui pe altă cale.

În sfîrşit, autonomizarea artei a avut şi o altă consecinţă. Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit şi interesul cu care era urmărită altădată, îngustînd şi specializînd publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica, nici plastica zilelor noastre nu mai au publicul de altădată. O artă purificată de eteronomic, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puţine rădăcini de sufletul mulţimii. Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinaţi, este un alt fenomen al timpului nostru decurgînd din procesul autonomizării ei. În locul artei religioase a altor epoci, se constituie astfel o religie a artei, un amatorism delicat, în care se cultivă valori estetice dificile. Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, scoasă din aerul mare care întreţine vitalitatea, ameninţă să moară. Arta esoterică a rafinaţilor, construită pe afirmarea au-

tonomiei neîntinate a valorilor estetice, este un fenomen nobil, dar crepuscular, actul final al unei decadențe care se consumă cu demnitate și distincție. Fenomenul devine cu atît mai îngrijorător, dacă ne spunem că, în această vreme, nevoia artistică a maselor nu piere, dar ea este captată și întrebuințată de artiști și opere de o valoare cu totul inferioară. Publicul, pierdut pentru marea artă, devenită prea specială, este lăsat sub influența mediocrității sau a josniciei artistice. Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulțimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendințele eteronomice ale societății contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului și în care omul de azi să-și recunoască destinul și aspirațiile lui, poate reda inspirației moderne vechiul ei ecou și influența pe care în mare parte a pierdut-o.

7. DIFERENȚIERILE SOCIALE ȘI PSIHOLOGICE ALE ARTEI

Comparația artei primitive cu arta cultă ne-a folosit ca o procedare metodică menită să analizeze și să scoată în evidență factorii extraestetici care susțin întreaga evoluție a artei, în toate societățile omenești. Această comparație a stabilit însă pînă la urmă și unele deosebiri între arta primitivă și cultă, de care cunoștința lor mai exactă trebuie neapărat să țină seama. Deosebirile dintre aceste două forme de artă provin din caracterul felurit al societăților în mijlocul cărora apar. Arta primitivă este manifestarea unui grup omenesc relativ mărginit și foarte omogen. Micul volum al triburilor primitive stă la originea statismului și tradiționalismului lor în toate domeniile. Unde se găsesc puțini oameni laolaltă, mulțimea influențelor în acțiune este restrînsă, îndemnul imitației reciproce este mai puternic, individualitatea originală este încă absentă. Lipsa de inventivitate a artei primitive, tradiționalismul ei secular, sărăcia și monotonia motivelor ei decurg din puțina întindere a grupului social care o susține. Dar o societate restrînsă este în același timp și puțin diferențiată. Mulțimea și varietatea funcțiunilor într-o societate apar totdeauna odată cu sporirea volumului ei. Lipsa de diferențiere lăuntrică, omogenitatea triburilor este pricina fenomenului denumit pantonomia artei primitive, adică al prezenței ei universale și al amestecului ei cu toate formele de manifestare a vieții sociale. Dimpotrivă, ceea ce se numește

artă cultă este totdeauna produsul unor societăţi mai extinse şi mai diferenţiate. Extinderea grupului social sporind numărul influenţelor şi provenienţa lor introduce în arta cetăţilor şi a naţiunilor o vioiciune, o multiplicitate şi o varietate de teme superioară. Diferenţierea socială eliberează apoi individualitatea creatoare şi ipostazează activitatea artistică într-o formă autonomă de manifestare socială, ruinînd vechea ei pantonomie.

Este cu neputinţă de a înţelege arta primitivă fără a o pune în legătură cu societăţile foarte mărginite în mijlocul cărora apare. Din această simplă constatare se vede cît de riscată este identificarea dintre arta primitivă şi arta infantilă, încercată de atîtea ori. „Arta copiilor şi arta primitivă a adulţilor, scrie Luquet, prezintă exact aceleaşi caractere." [1] Ipoteza identităţii dintre aceste două forme ale artei este primită cu scopul de a dobîndi un surplus de lumini asupra condiţiilor care determină creaţia primitivă. De cînd ştiinţele morale au preluat legea haeckeliană după care ontogenia repetă filogenia, se presupune că activitatea artistică a copiilor reproduce în particularităţile şi condiţiile ei arta primitivilor, şi cum observaţia acesteia din urmă este dificilă, întru cît priveşte varietatea ei exotică, şi imposibilă, în ce priveşte speţa ei preistorică, se socoteşte că studiul artei infantile poate ajunge la rezultate cu neputinţă de atins altfel. Faţă de acest mod de a raţiona foarte generalizat astăzi, se cuvine a se observa că numai arta primitivă reprezintă o diferenţiere socială a creaţiei artistice, pe cînd arta infantilă înfăţişează produsul unei diferenţieri psihologice. Arta primitivă şi infantilă nu sînt deopotrivă manifestarea unui grup social puţin numeros şi omogen. Arta infantilă este mai degrabă lucrarea unui artist solitar. Arta infantilă nu este corelaţionată cu un public. Din acest punct de vedere, ea se deosebeşte de toate formele artistice, cu singura excepţie a artei patologice a schizofrenicilor. Copilul care desenează sau care improvizează muzical şi îşi povesteşte o întîmplare n-o face niciodată cu scopul de a obţine un efect asupra altor persoane. Produsele sale artistice rămîn un fel de autoconfesiune şi au în această calitate un caracter tainic. El nu consimte să le înfăţişeze şi nu

le repetă de bunăvoie în faţa unor oameni străini, ci numai cu oarecare greutate şi după ce succesul obţinut aprinde în conştiinţa lui naivă ceva din starea de spirit a artistului adult. Pe de altă parte, spre deosebire de arta primitivă, arta infantilă este liberă de orice tendinţe eteronomice. Neurmărind să influenţeze pe cineva, ea nu este determinată şi nu se găseşte în serviciul curentelor care străbat viaţa socială. Copilul nu se slujeşte de desen, scrie P. Lascaris, „ca de o scriitură pictografică, nici ca de un ornament, cu atît mai puţin pentru a-şi face divinităţile propice sau pentru a-şi indica adeziunea la un clan sau la un trib. Copilul desenează din nevoia de a face ceva, dintr-o simplă impulsie motrice, la care vine să se adauge imitaţia unui act pe care îl vede sau pe care l-a văzut împlinindu-se sub ochii săi." [2] Dar pentru aceste motive, nu se poate spune că lucrează artistic dintr-un motiv estetic autonom, deoarece el n-a putut încă cuceri conştiinţa independenţei şi a valorii intrinsece a artei. Creaţia lui este numai asocială. Ea se construieşte din elemente pur subiective şi compune întreguri care adeseori nu au semnificaţie decît numai pentru desenatorul sau povestitorul lor. Arbitrarul unora din desenele copiilor sau ale reveriilor lor pronunţate cu grai viu, adeseori observat de psihologi, nu-şi găseşte asemănarea decît în subiectivismul arbitrar al artei schizofrenicilor. Aceeaşi constelaţie spirituală în artă determină şi în creaţia infantilă şi în aceea schizofrenică termeni noi, necunoscuţi de vocabularul comun, cu înţelesuri strict artistice : „neologismele" nebunilor, observate de mulţi psihiatri [3], dar şi ale copiilor. Istorisirile acestora din urmă se urmează uneori într-un vocabular închipuit pe de-a-întregul. Şirul reprezentărilor în povestirile copiilor mici este apoi atît de relaxat, încît Groos l-a putut compara cu delirul patologic al adulţilor. [4] Niciodată arta primitivă nu manifestă însuşirile acestui subiectivism, care dă unora dintre produsele artistice infantile un înţeles personal limitat, necomunicabil, asocial. Apropierea artei primitive de arta infantilă nu se susţine mai bine nici pe terenul acelui *realism intelectual*, în care Luquet vede totuşi trăsătura lor comună. Arta primitivilor şi a copiilor, spune Luquet, se distinge prin

aceeași înclinare de a înfățișa ceea ce inteligența cunoaște despre lucruri și ființe, nu ceea ce ochiul vede în ele. Și, de fapt, unele trăsături decurgînd din acest realism intelectual, precum transparența imaginilor, disproporția elementelor, combinația perspectivei frontale cu cea laterală, narațiunea grafică etc., revin deopotrivă în ambele forme de artă. Copilul, ca și unii dintre primitivi, va desena deopotrivă casa și oamenii care o locuiesc, văzuți prin zid ; el va plasa într-un profil un ochi văzut din față, va desena pintenii ofițerului mai mari decît restul siluetei sau va înșira scenele succesive ale unui eveniment (imaginile tip Épinal) : tot atîtea trăsături care decurg din știința despre lucruri, nu din viziunea lor nemijlocită. Și cu toate acestea, primele imagini desenate de oameni, siluetele de mamuți și de bizoni, de rinoceri, mistreți, cerbi și cai, găsite pe pereții grotelor din Altamira și Font de Gaume, au un stil de un realism uimitor. Cu referință la aceste exemplare ale artei primitive, putea spune M. Verworn că arta primitivă este *fizioplastică*, spre deosebire de arta infantilă, care este *ideoplastică*.[5] Alături de această artă realistă a paleoliticului și a triburilor de vînători moderni, există desigur și arta imaginativă a neoliticului și a triburilor agrare, despre care am vorbit altădată, dar aceasta din urmă este impregnată de atîtea reprezentări magice, încît nici cu ea arta infantilă nu poate fi identificată.

Aceeași circumspecție trebuie observată în apropierea artei primitive de așa-numita „artă populară". Fără îndoială că deosebirile care o separă pe aceasta din urmă de arta cultă și o apropie de formele fruste ale artei sînt esențiale, fără ca totuși subordonarea ei în sfera acestora să fie posibilă. Întocmai ca arta primitivă, arta populară trăiește deopotrivă într-un plan pantonomic. Societățile rurale, adevăratele ei purtătoare, dezvoltă în forme artistice toate manifestările vieții lor. Costumul, obiectele de utilitate și formele sociabilității se îmbogățesc aci cu un accent artistic, înfățișînd un plus decorativ peste stricta lor finalitate. Cine se simte apăsat de urîțenia lucrurilor și uscăciunea relațiilor omenești în civilizațiile noastre urbane trebuie să caute aceste societăți pentru a regăsi un mediu de obiecte frumoase, o muncă nobilă,

un grai înflorit, forme ceremonioase ale întîmpinării dintre oameni și ale adunărilor lor. Autonomizarea artei și diferențierea artistului sînt procese care încă nu s-au produs, și astfel darurile de imaginație și fantezie se găsesc răspîndite în toată masa socială. Pentru că nu există încă artiști specializați, toată lumea este mai mult sau mai puțin artistă. În schimb, spre deosebire de creația autonomă cultă, arta populară este mai puțin inventivă, mai conservatoare, mai statică. Ea păstrează uneori forme artistice sau amintirea unor tradiții sau forme cultice din cea mai adîncă antichitate. Proba acestei vechimi a încercat-o P. Saintyves pentru povestirile lui Perrault, în care crede a recunoaște urma unor vechi ritualuri barbare.[6] Locuința neolitică circulară, cu vatra în mijloc, se mai găsește în Franța, în unele colibe de păstori, beciuri de vinuri etc. Alt tip al casei neolitice revine în unele construcții țărănești din Transilvania. De asemeni, casa romană, cu o curte centrală, poartă de intrare, locuința în fund și dependințele laterale, este semnalată aproape pretutindeni în Franța.[7] Ornamentele spirale de pe olăria neolitică se regăsesc pe vasele țăranilor din zilele noastre. De asemeni figurinele și animalele de pămînt ars sînt făcute de țăranul român contemporan, întocmai ca de oamenii din epoca pietrei lustruite. Nu se poate spune totuși că arta populară nu primește nici un aflux de influențe noi. Aproape în fiecare epocă, ea dobîndește în depozitul ei forme ale artei culte căzute în desuetudine. Există un proces de circulație al formelor artistice de sus în jos, încît pentru unii autori arta populară nu este decît o veche artă cultă, preluată de societățile rurale și cu această ocazie simplificată și stilizată. „Majoritatea dansurilor noastre rustice, scrie Lalo, sînt vechi dansuri de curte sau de salon, demodate în mediul lor originar și păstrate în cîteva provincii."[8] „O mulțime de influențe îndepărtate, dar mai cu seamă acelea ale stilului roman și ale stilului Ludovic al XIV-lea, cu acantele lor mai mult sau mai puțin înflorite, predomină încă în stilul popular scandinav al

zilelor noastre." Originea multora dintre basmele noastre pare a sta în textele lui Herodot, în povestirile unui Boccaccio sau în episoadele poemelor lui Tasso și Ariosto.[9] S-ar putea spune că în arta populară se încrucișează două serii de influențe : una ridicîndu-se din arta primitivă, cealaltă descinzînd dintr-o artă cultă mai veche. Aceste două serii nu decurg însă paralel, ci se contaminează și se amestecă între ele. În acest amestec se pierde ceva și din firea artei culte și din aceea a artei primitive. Comparată cu cea dintîi, arta populară reprezintă produsul unei simplificări, al unei stilizări și tipizări. Personajele basmelor sînt lipsite uneori chiar de numele lor propriu, cadrul lor nu este aproape deloc zugrăvit, caracterele lor sînt reduse la o singură trăsătură tipică : așa, de pildă, cînd se vorbește de un împărat bun căsătorit cu o femeie rea, care stăpînea într-o țară de la miazănoapte și din a căror căsătorie s-a născut un fecior voinic. Aceeași înclinație spre stilizare conferă decorației un loc atît de precumpănitor printre artele populare, în vădit contrast cu arta infantilă, care aproape nu cunoaște categoria decorativului, dar cu multă apropiere de arta primitivă. În schimb, dacă aceasta din urmă are, mai ales în formele ei mai evoluate, o netăgăduită pecete magică, arta populară este liberă de această tendință. Un dans, un desen sau un modelaj primitiv este adeseori reputat a avea o influență asupra realităților pe care le reprezintă. Nu același este însă cazul pentru manifestările corespunzătoare în arta poporului. Deși, prin originile lor, acestea din urmă pot atinge sfera primitivă a magiei, vechiul lor înțeles s-a pierdut și exercițiul lor actual se face în interiorul unei constelații spirituale deosebite. Manifestările artei populare întovărășesc evenimentele periodice ale vieții naționale, punctează ritmul ei și în genere înlănțuie pe agentul lor cu întreaga ființă a națiunii, întărind și sporind în el conștiința de unitate a grupului social. Orice om din popor care încrestează stîlpul casei sale, povestește un basm sau îmbracă costumul său frumos împodobit, atinge prin

aceste acțiuni ființa colectivă a neamului său, comunicînd cu ceea ce reprezintă ea ca absolut în timp și în spațiu. Într-un mod analog, artistul primitiv putea comunica cu totemul tribului său. Aci însă, conștiința participării totemiste a evoluat către împărtășirea din conștiința de neam, magicului i s-a substituit socialul, și în această evoluție și înlocuire de valori stă și deosebirea cea mai de seamă între arta primitivă și populară.

8. ARTA ȘI CIVILIZAȚIA MODERNĂ

Cercetătorii care au vrut să stabilească originea artei s-au izbit totdeauna de greutatea de a nu putea afla nicăieri o societate omenească în care arta, absentă cu o clipă înainte, să apară după aceea și prin puterea unor condiții determinate. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputință de găsit, atît în trecutul istoric și preistoric, cît și în prezentul etnografic. Istoria și întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii și cu întreaga ei varietate spațială. Dacă arta este însă nedezlipită de existența oamenilor în societate, rolul ei înlăuntrul acesteia am văzut că se schimbă considerabil de la epocă la epocă și de la cultură la cultură. După cum am observat și la sfîrșitul capitolului consacrat eteronomiei artei, la popoarele primitive, dacă arta nu deține conducerea spirituală a grupului, în schimb ea este forma în care se îmbracă toate manifestările lui. Vînătoarea și munca ogorului, pregătirile războiului și practicile rituale care îl întovărășesc acasă, în timp ce el se desfășoară în cîmpiile de luptă, ceremoniile legate de naștere și moarte, într-un cuvînt toate momentele mai de seamă ale coexistenței sociale primitive, sînt ocaziuni de artă. Ceremoniile și festivitățile moderne organizate în jurul vreunei împrejurări legate de viața statului sau de viața religioasă, de sărbătorile poporului și de amintirile națiunii, prilejuiesc uneori și printre noi manifestări artistice ale grupului.

Dar ele sînt rare, intermitente și puțin însemnate, dacă le comparăm cu frecvența, continuitatea și importanța locului pe care astfel de manifestări îl dețin printre primitivi. Valoarea riturilor și sentimentul festivului se găsesc azi într-o incontestabilă decadență. Individualismul și laicitatea societăților noastre au istovit acea conștiință simbolică a vieții care dădea altădată atîtora din manifestările ei colective o formă artistică.

Am arătat, pe de altă parte, că odată cu desfășurarea vieții istorice, observatorul are ocazia să noteze o treptată înlocuire a manifestațiilor de grup cu creațiile artistice individuale. Această transformare în evoluția artistică a omenirii marchează o decadență a dansului, a pantomimei dramatice și a decorației, adică a tuturor artelor în care creatorul și contemplatorul sînt deopotrivă ființa colectivă a grupului. Odată cu această evoluție se schimbă și locul artei în întregul societății omenești. Arta nu mai este forma universală de manifestare a vieții sociale, ci o completare și o încununare a ei. Ostenelile vieții în societate și degradările muncii își găsesc în artă complementul lor cu virtuți de regenerare și înnobilare. Acesta este, fără îndoială, sentimentul burghezului modern, care acordă cîteva ore pe zi unei lecturi literare sau care se hotărește să-și petreacă seara într-un teatru sau într-o sală de concert.

Dar cu toate că în mod general aceasta a fost situația artei în civilizația modernă, se pot stabili și unele momente în care arta a aspirat la un loc de mai mare întindere, fără îndoială nu în sensul primitiv de prelungire a vieții sociale, ci în acela de conducere spirituală a ei. Prima oară lucrul s-a petrecut chiar în zorii civilizației moderne. Arta a jucat în timpul Renașterii un rol eliberator. Ea a lucrat ca o putere de smulgere din vechile cadre autoritative ale devoțiunii medievale. În felul acesta, arta a grupat în jurul ei și a servit toate finalitățile civilizației omenești în timpul Renașterii. Felul în care arta s-a comportat pentru a obține acest loc central și coordonator este deosebit de interesant și el merită a fi notat aci. Cînd străbatem cetățile italiene, în care viața Renașterii a pulsat mai puternic, constatăm că activitatea artistică a veacurilor al XV-lea și al XVI-lea s-a dezvol-

tat într-o strînsă conexiune cu viaţa religioasă, ale cărei tendinţe dominante în epoca anterioară căutau acum a fi slăbite şi înlăturate. Renaşterea alcătuieşte o etapă de tranziţie între tipul civilizaţiei colective şi anonime a evului mediu către civilizaţia individualistă a vremurilor noastre, de la regimul autoritativ la regimul libertăţii, de la mistică la ştiinţă. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care se insinuează în formele vieţii religioase pentru a le sparge dinlăuntru. În catedralele închinate lui Dumnezeu se introduce acuma reprezentarea omului şi a naturii, cu o frumuseţe caldă şi sugestivă, care îşi ajung. Gîndul este astfel rechemat din transcendent în imanent, în cîmpul lumii de aci, pe care este dat omului s-o cunoască prin ştiinţă, şi libertăţii lui s-o transforme după idealul de justiţie al raţiunii lui.

În secolele următoare Renaşterii, arta pierde conducerea spirituală a civilizaţiei europene. Artişti mari există, fără îndoială, şi în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, dar luptele hotărîtoare ale spiritului se dau aiurea decît în cîmpul artei. Impulsiunile primite din Renaştere se desăvîrşesc acum în filozofie şi în morală. Numele reprezentative ale timpului nu mai trebuiesc căutate în rîndul pictorilor şi al sculptorilor, ci în acela al gînditorilor şi al literaţilor. Cîteva din genurile artistice ale Renaşterii se continuă în disciplinele morale create acum sau redescoperite. Portretul în care excelase un Rafael sau un Tizian, un Holbein sau Dürer devine analiza morală a omului în clasicismul francez. Continuatorii cei mai interesanţi ai portretiştilor Renaşterii sînt poeţii dramatici şi moraliştii Franţei. Aceeaşi cunoaştere imanentă a omului se continuă de pe pînzele acelora în teatrul lui Racine şi Molière, în cugetările lui Pascal, în maximele lui La Rochefoucauld şi chiar în aforismele, butadele şi anecdotele lui Beaumarchais, Rivarol şi Chamfort. Natura care mijise în orizontul pînzelor Renaşterii invadează întreaga scenă a tabloului în pînzele unui Rubens şi Jordaens, Claude Lorrain şi Poussin. De aci ea se revarsă în inspiraţia poeţilor şi devine problemă pentru filozofi. Dacă astfel Rousseau descoperă natura în literatură, împrejurarea se datoreşte, fără îndoială, faptului că privirile sale fuseseră educate mai înainte de către pictura peisagistă a Nordului şi a Franţei. În această atingere şi prin analogie cu natura divinizată, recunoaşte Rousseau preţul naturii în om, pe care o opune convenţiilor elaborate în viaţa de curte a vechiului regim. Democraţia a însemnat în intenţia făuritorilor ei moderni o reapropiere a omului de natură, o încercare de restaurare a vechiului Adam, împotriva tuturor falsificărilor bunei lui naturi primitive şi a tuturor nedreptăţilor pe care veacurile le-au îngrămădit în contra lui. Imanentismul artei Renaşterii ajungea la această îndepărtată consecinţă.

În timp însă ce aceste urmări se desfăşurau către un punct cu totul opus aceluia care le generase, nevoile timpului împinseră din nou arta către postul ei de conducere. Lucrul s-a întîmplat la începutul veacului trecut, în filozofia romantică. Niciodată nu s-au pronunţat despre artă cuvintele unei preţuiri mai înalte decît în acea Germanie de acum o sută de ani, unde la umbra fiecăreia din micile ei universităţi provinciale, trăia cel puţin cîte un om practicînd religia artei şi metafizicii. Îndrumările imanentiste desprinse din arta Renaşterii produseră o cunoştinţă mecanicistă a lumii, care lăsa nesatisfăcută o aspiraţie vie în sufletele acestor visători. Muzica simfonică şi muzica de cameră le făcea tangibilă o realitate care nu se putea rezolva în ecuaţiile ştiinţei. Contemplarea artei greceşti, redescoperită pentru Germania de către Winckelmann, într-o mică Renaştere pe seama ei, le aducea în faţă exemplul unei lumi de armonie, ridicîndu-se sublimă peste contrastele şi sfîşierile lumii în care trăim noi. Din aceste experienţe se dezvoltă, pe de o parte, reprezentarea artei ca un mijloc de cunoaştere a realităţii esenţiale a lumii, pe de altă parte, înfăţişarea ei ca un mijloc de conciliere a ideii cu sensibilitatea, ca un loc de aplanare a divergenţei universale şi deci ca o ţintă a întregului proces al lumii. Cine studiază filozofia lui Schelling se poate pătrunde astfel de adevărul că întreaga realitate există pentru a produce opera de artă şi că nu este viaţă omenească mai bine împlinită decît aceea închinată cultului ei.

Acelaşi lucru în ce priveşte consecinţele etice ale Renaşterii. Ideea autonomiei raţionale a persoanei îşi aflase

în morala kantiană întemeierea ei cea mai adîncă și consecințele ei cele mai îndepărtate. Dacă omul își găsește în rațiunea proprie principiul voinței lui morale, se înțelege atunci că toate determinările eteronomice care i se pot asocia nu fac decît să corupă valoarea pură a faptei. Binele trebuie deci făcut nu numai în afara înclinațiilor, dar chiar împotriva lor. Această aspră morală a luptei cu sine însuși putea cîștiga admiratori, dar nu și adepți. Țintele morale ale omenirii se arătau deci mai bine servite încercînd să ne deschidem drumul către ele prin ajutorul cald și încîntător al artei. Arta are, în adevăr, virtutea de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu rațiunea. Senzualitatea materiei ei se tempereazā prin forma rațională care o ordonează. Ispitindu-ne fără josnicie și disciplinîndu-ne fără să găsească în noi împotrivire, arta îi apărea lui Schiller drept adevărata educatoare morală a genului omenesc. *Scrisorile asupra educației estetice*, ca și strofele poemei *Die Künstler*, a cărei frumusețe provine nu din forma ei didactică, ci din curățenia sufletului pe care îl simțim animînd-o, indică arta la locul de conducere spirituală a omenirii și îndrumînd un viitor în care marile ei intuiții armonioase să se transforme în certitudini ale rațiunii și în drepte așezări ale cetății.

Romantismul n-a izbutit însă să promoveze o civilizație europeană bazată pe artă. Gîndul stăpînirii naturii prin tehnică și a reformei sociale după idealul rațiunii a fost, printre îndrumările generale ale secolului, mai puternic decît estetismul romanticilor. Rezultatul acestui îndoit gînd a fost, pe de o parte, mașinismul, pe de alta, democrația veacului al XIX-lea. Raportul mașinismului și al democrației cu arta a fost în primul moment negativ. Mașinismul, înlocuind în ordinea obiectelor utile creația individuală a meșterilor-artiști de odinioară cu produsele fabricate în serie, a coborît în mod simțitor nivelul artistic al mediului în care oamenii se mișcau. Un om al Renașterii care pătrundea printr-o poartă sculptată în locuința sa și găsea aci o ambianță de lucruri frumos și cu grijă executate, arme, mobile, vase și cărți înnobilate prin pecetea lor stilistică, trăia sub vraja unei sugestii de artă pe care nici n-o bănu-

iau modernii, înconjurați cum erau de obiecte reci și inexpresive, produsele muncii fără fantezie a mașinii. Democrația, la rîndul ei, a împuținat conținutul artistic al vieții moderne. Căci arta trecutului trăia într-o măsură precumpănitoare din magnificența principilor și a nobililor. Puternicul sentiment despre sine al căpeteniilor politice, religioase și militare se manifesta în afară, pentru a se reprezenta, prin acele palate rezidențiale, catedrale și mausolee și prin toate podoabele artistice care le umpleau cu profuziune. Strălucirea artei în vechiul regim era corelatul extern al măreției pe care stăpînitorii țărilor apusene o concepeau despre ei și doreau a o impune și a o face respectată de către popoarele lor. Cînd, așadar, democrația stinse fenomenul conștiinței princiare și nobilitare, valoarea artistică a civilizației europene diminuă în consecință. În locul palatelor de reședință, a catedralelor și mausoleelor, democrația industrialistă a veacului al XIX-lea înălță construcțiile triste și monotone ale fabricilor și locuințelor de lucrători, care dau primei întîlniri cu împrejurimile marilor orașe caracterul unei adevărate restriști sufletești.

Din înseși aceste feluri de a fi ale mașinismului și democrației se impune însă nevoia artei în viața modernă. Muncitorul industrial al epocii noastre este, în adevăr, o ființă al cărei centru de viață nu coincide cu centrul interesului său. Munca fără inițiativă, fără inventivitate și fără bucurie din industriile timpului lasă libere și neocupate interesul și pasiunea lucrătorului contemporan. Acest interes își caută deci un punct de aplicație în afară de cercul ocupațiilor profesionale. Dacă masele moderne s-au putut organiza politicește, împrejurarea o explică desigur disponibilitatea sufletească a omului rămas nesolicitat mai adînc de munca sa. Politica e însă una din formele mai demne de viață care pot împlini vidul existenței industriale. Forme mai frivole sau josnice pot concura cu aceasta, constituind o adevărată primejdie pentru viitorul civilizației noastre. Arta apare în aceste condiții pentru a da noblețe și farmec unei vieții care nu le poate cuceri în desfășurarea ei cotidiană.

Pe de altă parte, masele democratice au început să simtă la un moment dat că munca de stăpînire tehnică a naturii, în serviciul căreia se găseau ele, şi practica libertăţilor politice, puse în serviciul lor, nu puteau alcătui scopul însuşi al vieţii moderne. Am distins altădată între valori-mijloace şi valori-scopuri. Tehnica stăpînirii naturii este o valoare-mijloc. Căci încercăm a aduce natura în puterea noastră pentru a realiza, pe această temelie de siguranţă, valori mai înalte şi autonome ale sufletului omenesc. Tehnica este suma mijloacelor prin care obţinem şi sporim avuţiile economice. Avuţiile sînt însă scopuri numai pentru avari. Pentru o conştiinţă normală, ele sînt baza unor năzuinţe care le întrec. De asemeni, practica libertăţilor politice nu poate fi în nici un caz un scop. Pentru ce sîntem liberi ? Cui foloseşte libertatea noastră ? Iată nişte întrebări care sugerează încheierea că existenţa nu-şi poate dobîndi un înţeles decît de la punctul în care orice aspiraţie încetează. Este adevărat că civilizaţia noastră a fost definită ca o civilizaţie a mijloacelor, ca o civilizaţie faustică, în care frumuseţea voinţei încordate îşi ajunge sieşi. Riscăm însă să ne rătăcim în absurditate, dacă hărniciei noastre îndreptate către fapte nu izbutim să-i dăm scopul unei valori nedepăşite.

Nu putem arăta cu siguranţă care va fi caracterul civilizaţiei viitorului, în legătură cu care valoare-scop adică se va determina felul ei. S-ar putea întîmpla însă ca arta să ocupe din nou un loc şi să fie chemată a îndeplini o funcţiune asemănătoare cu aceea pe care şi-a asumat-o de două ori în decursul civilizaţiei moderne. Putere dezrobitoare şi călăuzitoare în Renaştere şi romantism, s-ar putea întîmpla ca arta să fie chemată din nou la acest rost. Sforţarea de organizare a vieţii moderne e posibil să ia forme estetice. Ceea ce trebuie arătat deci este că această orientare a fost formulată uneori şi că ea stă atît în planul de realizări cît şi în posibilităţile timpului nostru.

Încă de la sfîrşitul secolului trecut, două mari spirite reprezentative au simţit aceasta. Leon Tolstoi în Rusia şi John Ruskin în Englitera au cerut artei o intervenţie înnobilatoare în viaţa poporului. Arta vremii

sale o resimţea Tolstoi desolidarizată de viaţa poporului, plină de tendinţe antisociale, izolată în estetismul ei. Artiştii trebuie să părăsească aceste căi. Ei trebuie să se înapoieze în mijlocul poporului, să-i răsfrîngă viaţa şi să-i vorbească limba lui, propagînd în focul emoţiei artistice spiritul iubirii de oameni şi de Dumnezeu. Minunatele *Povestiri populare* ale lui Tolstoi sînt rodul acestei orientări şi pilda pe care marele rus o dădea artiştilor contemporani. În acelaşi fel, John Ruskin prefera şi propunea ca exemplu, dintre marile varietăţi ale artei trecutului, pe aceea plină de cucernicie şi puritate sufletească a pictorilor prerafaeliţi. Pe cînd însă Tolstoi dorea o coborîre a artistului în popor, Ruskin preconiza o înălţare a poporului către creaţiile superioare ale artei. Nădejdea bună a profetului-estet socotea că multe din dizarmoniile civilizaţiei noastre industrialiste vor dispărea îndată ce se va întinde şi întări influenţa armonioasă a artei. Din cuvîntul lui Ruskin au pornit toate acele iniţiative de popularizare a artei, prin răspîndirea de bune reproduceri din capodoperele trecutului, prin înmulţirea ocaziilor în care insul din popor poate cunoaşte şi înţelege realizările cele mai desăvîrşite ale artei, prin reforma estetică a imprimeriei etc. În acelaşi timp, propaganda ruskiniană a stat la originea mişcării de înălţare artistică a industriei caselor, a mobilierului şi a ustensilelor, în curentul căreia timpul nostru îşi caută stilul său. Interesul modern pentru arta primitivă se aprindea la rîndul lui din constatarea că triburile negre sau indiene izbuteau mai bine ceea ce popoarele moderne şi civilizate încercau să cîştige pentru ele.

Dacă, pe de altă parte, democraţia în faza ei de luptă şi afirmare a putut părea că se dezvoltă împotriva artei, este drept a spune că în faza ei de consolidare, democraţia întreţine o multiplă relaţie cu artisticul. Este drept că odată cu înlăturarea claselor nobiliare, dispare un factor artistic constructiv de mare importanţă. Dar dacă palatele se împuţinară, crescură în schimb marile lucrări comunale şi naţionale. Astfel de lucrări s-au realizat pe o scară mai mult sau mai puţin întinsă în toate marile centre moderne de aglomeraţie, pentru a da poporului cadrul de viaţă şi activitate corespunzătoare im-

portanței sentimentului de sine. Simțul măreției a trecut din conștiința nobiliară în aceea a poporului și capitalele moderne îl manifestă în lucrările lor de interes public. Sensibilitatea generatoare de artă a monumentalului n-a decăzut astfel în democrații. Ea își găsește numai un alt teren de aplicație în lucrările comunale, care au schimbat fața capitalelor moderne în ultimul veac.

Lucrărilor comunale li s-au asociat lucrările naționale. Cine străbate peisajele țărilor moderne are prilejul să admire profuziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseții naturii frumusețea artei. Șosele și poduri, consolidări și îndiguiri introduc în peisaj accentul intervenției umane, transformînd chipul antic și sălbatic al planetei noastre într-o figură umană și apropiată, în care simțului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbaticului și elementarului cu lucrările științei și civilizației desfășoară sub ochii călătorului însăși drama modernă a îngenuncherii naturii. Acest element estetic al peisajului crește în fiecare zi.

Tehnica, la rîndul ei, nu se împotrivește artei decît în formele ei grosolane și începătoare. Pe măsură însă ce mijloacele se coordonează mai bine cu scopurile și duritatea materialelor devine mai flexibilă prin intervenția unui utilaj mai ingenios, perfecțiunea artistică se poate asocia într-un grad oarecare cu produsele mecanice ale tehnicii. Crearea industriilor artistice a devenit astfel de la sfîrșitul veacului trecut una din preocupările cele mai interesante ale epocii noastre. După cum observă Werner Sombart, există chiar o sumă de industrii artistice, precum a mobilierului, a pietrelor prețioase, a porțelanului și sticlei, a legăturilor de cărți și a reproducerilor de tablouri, în care s-au realizat progrese superioare acelora din alte vremuri. Mașinismul și spiritul marilor întreprinderi capitaliste, remarcă Sombart, au lucrat aci ca forțe de promovare a industriilor de artă. [1]

Tendințele omului modern, ale tipului reprezentativ al civilizației în care trăim, nu pot fi dealtfel adversare artei. Dacă este adevărată formula care s-a propus pentru caracterizarea lui, dacă modernul este în realitate un *homo faber*, o ființă orientată către producerea de utilități, printr-o seamă de funcțiuni specializate pentru

aceasta, atunci arta trebuie să găsească în sufletul acestui om un bun teren de cultură. Aptitudinile inventive, îndemînarea și fantezia se dezvoltă în mod firesc în talentul creator de artă. Între *homo faber* și artist nu există o prăpastie de însușiri sufletești. Arta nu este în definitiv decît sublimarea meșteșugului în joc. Materialele greoaie și inexpresive atîta timp cît se găsesc în mîinile producătorului începător capătă viață, plasticitate și expresie în măsura în care inventivitatea și îndemînarea lui sporesc. Adaptarea penibilă a unor mijloace la un scop este întrecută în acest moment, și spiritul poate atunci să se avînte dincolo de producerea utilităților, către libera creare de forme frumoase. Arta este, în cazul acesta, adevărata continuare a meșteșugului. Dacă industrialismul în prima lui fază a răspîndit în lume o înspăimîntătoare puzderie de obiecte urîte, poate că lucrul se datorește numai structurii nedezvoltate, primitive, a omului *faber*. Dar poate că frumusețea va fi rechemată printre noi tocmai prin rafinarea structurii acestuia. Frumusețea obiectelor care alcătuiesc ambianța noastră de viață era în trecut rodul muncii meseriașului individual. Este însă permisă speranța unui timp în care mașina să fie astfel construită și manevrată încît ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creațiilor individuale de altădată.

O trăsătură a obiectelor frumoase din trecut s-ar pierde, în tot cazul, chiar în ipoteza fericită a unei astfel de evoluții a mașinismului, și anume unicitatea acelor obiecte. Dar unicitatea este o componentă economică în complexul multora dintre valorile estetice. Unicitatea nu este o condiție legată de faptul creației decît în acele opere în care execuția se produce fără nici un ajutor tehnic, ca, de pildă, în cazul compunerii unei poezii sau a unei bucăți muzicale. Unde însă tehnica secundează creația, ca în cazul sculpturii unei statui sau ca în acela al artelor decorative, unicitatea nu mai este o trăsătură nedespărțită de valoarea creației. O carte artistic imprimată în multe mii de exemplare nu-și pierde nimic din valoarea ei. Unicitatea operelor de artă nu este în toate aceste împrejurări o condiție resimțită necesară de ar-

tist, ci rîvnită de achizitor, care dorește pentru obiectul ajuns în stăpînirea lui și o mai mare valoare economică. Ea este, în tot cazul, altceva decît unicitatea despre care s-a vorbit în capitolul consacrat valorii estetice. Unicitatea estetică nu este același lucru cu unicitatea economică. În această privință trebuie spus că este necesară numai unicitatea operei față de valoarea pe care o întrupează. Aceeași valoare estetică nu poate fi realizată în două opere de artă felurite. Dar odată opera unică realizată, multiplicarea ei tehnică în condiții absolut identice nu mi se pare a prezenta dezavantaje. Perfecționarea industriilor artistice nu va scădea astfel decît prețul de marfă al obiectelor produse de ea, în timp ce va spori valoarea lor socială.

În sfîrșit, omul eliberat al democrațiilor ridică glasul său pentru a reclama acel drept la viață, la confort, la plăcere, care nu este în ultimul rînd dreptul la artă. Epicureismul maselor moderne află în plăcerea artistică acel conținut de viață pe care izvoare mai puțin demne sînt gata a i le da. Dreptul la instrucție al maselor este apoi în mare măsură dreptul la instrucția artistică. Fără îndoială că perfecționarea pe alte terenuri ale culturii este o țintă deopotrivă demnă de urmărit și care nu trebuie în nici un caz pierdută din vedere într-un plan rațional de înălțare a poporului. Dar cultivarea unora dintre aceste ținte poate rămîne în marginea vieții profesionale a timpului. O viață intelectuală mai luminată și o viață religioasă mai pură și mai adîncă pot coexista cu o viață profesională imperfectă sau chiar degradatoare. Ipoteza nu este exclusă. Numai năzuința către artă se poate asocia cu profesionismul modern, în virtutea unor afinități de structură sufletească. Și numai prin această asociație, omul modern poate găsi drumul de mîntuire din impasurile muncii contemporane, către o condiție mai demnă și mai umană. Funcțiunea artei în civilizația zilelor noastre, în sensul întregirii și conducerii ei, se dovedește astfel nu numai necesară, dar posibilă și în virtualitățile timpului.[2] Vechile afirmații despre inaptitudinea artistică a epocii noastre fac parte din prejudecățile care trebuiesc eliminate.

PARTEA a IV-a

STRUCTURA ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ

1. STRUCTURA ARTISTICĂ

Studiul operei de artă, întreprins în primele părți ale acestei lucrări, ne permite să pășim acum către cercetarea structurii sufletești a artistului și către studiul creației lui. Căci, după cum am arătat și altă dată, dacă nu tot ce ține de sufletul unui om se integrează în caracterul lui de artist și dacă nu toate stările și funcțiunile sale psihologice contribuie la producerea operei, se cuvine a ști mai întîi ce este arta, pentru a afla în urmă ce este artistul și activitatea lui creatoare.[1] Evident, opinia generală este alta, atunci cînd, autorizînd pătrunderea cea mai indiscretă în amănuntele vieții artiștilor, afirmă odată cu aceasta că producătorul operei rămîne artist chiar în detaliile lui cele mai comune și în domeniile cele mai îndepărtate de exercițiul propriu-zis al artei lui. În realitate însă, după cum arta este un produs izolat din relațiile vieții practice, valorînd tocmai prin caracterul ei transcendent și excepțional, tot astfel artistul este o excepție, nu numai față de masa generală a oamenilor, dar și față de sine însuși. Studiind deci pe artist, vom izola din unitatea vie a unui om o seamă de facultăți, stări și funcțiuni sufletești, a căror prezență și al căror exercițiu nu este continuu. Fără a spune că artistul este o abstracțiune, putem afirma totuși că el reprezintă o structură intermitentă, împlinită din niște trăsături pe care nu le putem selecta din unitatea unui om decît după ce știm ce este arta, adică

produsul unei anumite activități a lui, mai mult sau mai puțin sporadice. În sfîrșit, tot atît de greu de primit ca și ipoteza coincidenței totale și permanente dintre om și artist în anumite exemplare ale umanității, este și părerea despre spontaneitatea inconștientă a lucrării sale. Vom avea ocazia, în a patra parte a volumului de față, să limităm această idee, primită îndeobște fără multă critică. Exclamația pe care Goethe o atribuie „cîntărețului" său : „Eu cînt cum cîntă pasărea" este în cea mai mare parte o iluzie. Creația artistică este, de fapt, intențională. Ea se îndreaptă conștient către producerea operei, ale cărei norme interne sînt constitutive și pentru lucrul artistului. Era deci necesar să stabilim mai întîi care sînt aceste norme, pentru a putea lămuri mai apoi ce interesează arta, în caracterul, facultățile și funcțiunile acelor oameni pe care prin generalizare îi numim artiști. Dar după ce ni s-a arătat ce este arta, considerată ca un aspect al lumii obiective, putem studia pe creatorul ei, din punct de vedere *static*, ca un întreg de însușiri sufletești, și din punct de vedere *dinamic*, în succesiunea momentelor care compun procesul creației.

a) ARTISTUL ȘI OMUL COMUN

Dacă unii oameni sînt artiști în anumite momente, adică în acelea care stau într-o legătură oarecare cu producerea operei, este evident că între ei și restul umanității nu poate exista o deosebire esențială, așa cum se afirmă totuși de atîtea ori. Părerea că artistul este un „inspirat", adică o ființă care pune în joc alte facultăți decît acelea care sînt comune oamenilor, vine către noi din adîncul antichității, unde se găsea în legătură cu anumite reprezentări mitice. „Zeul răpește mintea poeților, scrie odată Platon în *Ion*, pentru a-i folosi, ca și pe cîntăreții de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi care îi ascultăm trebuie să știm că nu acești ieșiți din minți grăiesc lucruri atît de prețioase, ci că Zeul însuși ne vorbește prin ei." Observația lui Platon, interesantă pentru curiosul amestec de sentimente pe care îl mărturisește în legătură cu ființa

artiștilor, poate fi asumată într-o formă sau alta și de mulți moderni. Astăzi încă, sfere largi ale publicului întrevăd în artist pe posesorul unei psihologii aparte, de origine misterioasă, și îi consacră în această calitate un interes ambiguu, făcut din admirație și din dispreț. Astfel, burghezul care aplaudă la teatru pe actor, dar care n-ar consimți să se alieze în lumea lui și ar dori pentru fiul său o altă carieră, manifestă față de el același dozaj de sentimente. Admirația poate coexista cu disprețul, deoarece, recunoscînd în artist pe purtătorul unui dar excepțional, burghezul socotește, în același timp, că artistul nu este răspunzător de darul lui, a cărui proveniență rămîne misterioasă. Stima împerecheată cu admirația nu o merită decît oamenii răspunzători de operele pe care le întocmesc, în sensul că la originea acestora găsim neîncetat fapta și virtutea lor. Talentul și geniul par a fi însă niște daruri coborîte din sfere îndepărtate. Numai o astfel de credință mistică, perpetuată prin pozitivitatea generală a mentalităților, explică sentimentele contrarii cu care artiștii continuă a fi întîmpinați în cercurile largi ale publicului.

Interesant de observat este faptul că astfel de reprezentări despre natura particulară a artiștilor se regăsesc pînă și în lumea științifică. Dar pentru că aci vechea demonie remarcată de un Socrate sau Platon este interpretată ca un fenomen morbid al conștiinței, artiștii pot fi priviți ca niște bolnavi, ca niște degenerați. Într-o răsunătoare operă a veacului trecut, italianul C. Lombroso a descris pe larg forma de degenerescență care alcătuiește genialitatea artistică, dar și celelalte tipuri ale genialității, identificînd-o în ceea ce el numea *epilepsia larvară*.[1] Dar cu toate că teoriile lui Lombroso, întemeiate pe o documentare în mare parte fantezistă, au ajuns în cele din urmă să se compromită, ideea lor fundamentală a renăscut sub forme noi. Teoria psihanalitică a artei, expusă în partea a treia a volumului, consideră pe artist ca pe o ființă care a suferit în copilărie un traumatism psihic. Activitatea lui creatoare n-ar fi decît eliberarea în forme simbolice a unui *complex* cenzurat de conștiință, dar care continuă a-l stăpîni din inconștient. Tot astfel pentru dr. Alfred Adler, talentul ar-

tistic nu este decît produsul sufletesc compensatoriu al insuficienței unui anumit organ nervos. S-a observat, în adevăr, că unele din cele mai de seamă înzestrări muzicale sau plastice s-au ivit la oamenii suferind de vreun neajuns al urechii sau ochiului. Pictorii miopi, astigmatici etc. alcătuiesc o apariție dintre cele mai frecvente; iar muzicanți cu un auz bolnav, cum au fost Mozart, Beethoven, Smetana, Bruckner etc., sînt legiune. „Existența unui organ în stare de inferioritate, scrie Adler, provoacă o asemenea întărire a căilor nervoase corespunzătoare și a suprastructurii lor psihice, încît aceasta din urmă este fructificată pe cale compensatorie, în cazul că posibilitățile de compensație sînt date."[2]

Ca o reacție față de astfel de teorii și față de sentimentul public, inspirat în chip foarte general de artiști, s-au produs vederi ca acelea ale lui G. Séailles, destinate a releva în artist nu caracterul lui de excepție misterioasă, de degenerat sau bolnav, ci tocmai pe acela al unei ființe în care tendințele fundamentale ale vieții ajung la înflorirea lor cea mai deplină. În consecință, sentimentele pe care artiștii se cuvine a le trezi nu pot consta din acel amestec tulbure pe care l-am observat mai sus, ci din simpatia și adeziunea entuziastă cu care este firesc a privi reușitele cele mai de seamă ale speței noastre. „O lege comună, scrie Séailles, conduce toate mișcările spiritului, o aceeași tendință este prezentă în toate actele sale: multiplicitatea ideilor l-ar dispersa; prin simplul fapt că trăiește, el le ordonează. Spiritul nu există decît în măsura în care introduce unitatea în lucruri; el nu se poate organiza decît organizînd lumea și printr-o mișcare naturală se îndreaptă către armonia care singură îi face posibilă existența... Dacă este astfel, dacă spiritul lucrează în chip spontan pentru ordine și dacă actele sale depășesc fără încetare conștiința, inspirația, fără a-și pierde caracterul misterios (sic), este starea naturală și normală a spiritului, ea este virtutea proprie cugetării. Dacă spiritul lucrează în vederea armoniei și dacă organizarea lumii și a ideilor sale este însăși condiția care îi garantează existența, se poate spune că spiritul lucrează pentru frumusețe, luptînd pentru viață. Arta și știința sînt forme ale vieții; ambele

au o origine comună: tendințele spontane ale spiritului, legile ființei și acțiunii sale. Geniul artistic nu mai este un monstru și nici un miracol; el este spiritul însuși."[3] Fiind încununarea cea mai înaltă a tendințelor generale ale vieții, geniul artistic ar putea rămîne totuși o excepție destul de rară. Pentru a îndepărta însă și acest obstacol din calea reintegrării artistului în umanitate, un cercetător ca L. Prat a afirmat că geniul este imanent oricărei ființe omenești. Reprezentant al unei monadologii reînviate, pentru L. Prat orice suflet are facultatea de a răsfrînge în chip original lumea, orice suflet este deci înzestrat cu geniu, deși numai unele reușesc să-l valorifice. „Orice om, scrie Prat, ar putea să aibă și să înfățișeze semenilor lui o viziune proprie despre oameni și lucruri. Desigur, sînt rari aceia care izbutesc să-și producă geniul lor și, pînă la un punct, să-l impună altora. Nu rezultă însă de aici că celorlalți oameni le lipsește geniul, ci numai că geniul lor, învins de oameni și lucruri, nu și-a putut lua avîntul."[4] Cu astfel de afirmații se atinge punctul cel mai îndepărtat al reacției față de părerea că artistul este un caz aparte în umanitate, un exemplar anormal, de origină divină, cum credeau anticii, sau de caracter patologic, cum socotesc atîți moderni.

Față de coexistența atîtor teze, este necesar să ne croim un drum propriu. Evident, ipoteza artistului inspirat de zei va rămîne aci în afară de discuție. Funcțiunea artistică în om este pentru noi un fenomen natural, care se cade a fi explicat prin cauze de același ordin. Ne putem întreba însă dacă artistul este un bolnav sau dacă el este tocmai izbînda cea mai deplină a expansiunii vitale a spiritului? În această din urmă privință, obiecții esențiale apar în cale. Căci dacă geniul artistic ar echivala cu plenitudinea vitală a spiritului, cum se poate explica faptul că el se manifestă nu numai anterior înfloririi celorlalte puteri morale ale omului, dar chiar înainte de trezirea lor? Cum se poate acorda ipoteza lui Séailles cu faptul incontestabil al precocității geniale în artă? Putem oare recunoaște în muzicanți care au cîntat și compus la trei sau patru ani, cum a fost cazul unui

Mozart, Mendelssohn sau Haydn, sau în pictori care au creat la opt sau la zece ani, cum s-a întîmplat cu Giotto, Van Dyck, Rafael, Guercin, Greuze ş.a.[5], nişte personalităţi ajunse la plenitudine? Apoi, dacă ipoteza lui Séailles ar fi adevărată, atunci geniul artistic ar trebui să existe totdeauna împreună cu celelalte forme ale superiorităţii spirituale sau cel puţin cu un mare număr din ele. În realitate însă, cazul unor genii uimitoare prin multilateralitatea lor, cum au fost Leonardo da Vinci, Michelangelo sau Bernini, rămîne cu totul rar. Mai des reprezentată este împrejurarea geniilor unilaterale, parţiale tocmai prin excesivitatea lor. Mulţimea înzestrărilor scade de cele mai multe ori adîncimea şi valoarea fiecăreia din ele. Din categoria talentelor multiple se recrutează de obicei diletanţii, nu geniile.

În sfîrşit, dacă geniul ar reprezenta un moment suprem al înfloririi vitale, el ar trebui să se însoţească şi cu o deplină vigoare fizică. Dar şi în această privinţă, cazul geniilor robuste, al unui Tizian, Goethe sau Victor Hugo, este mai degrabă rar. Mult mai frecvent este cazul geniilor care cunosc o soartă de suferinţă în ordinea funcţiunilor nervoase sau vegetative. Galeria bolnavilor de geniu este nesfîrşită. Un Hölderlin, un Lenau, un Eminescu, un Nietzsche, un Van Gogh, un Maupassant, un E. T. A. Hoffmann sfîrşesc nebuni. Kleist, Gogol şi Schumann îşi ridică viaţa. Flaubert şi Dostoievski sînt epileptici. Verlaine şi Ed. Poe sînt alcoolici; Coleridge, Quincey şi Baudelaire sînt opiomani. Tuberculoza primeşte şi ea un mare tribut din partea oamenilor de geniu. Rafael, Watteau şi Mozart, Schiller, Chopin, Musset şi Mendelssohn-Bartholdy mor în vîrstă tînără de pe urma acestei boli. Nesfîrşitul cortegiu de neajunsuri organice, de suferinţe şi forme variate ale degenerării, pe care trebuie să le recunoaştem cînd considerăm viaţa oamenilor de geniu, nu pot fi socotite şi drept cauzele eficiente ale înzestrării artistice. Faptul că bolnavii sînt în genere mai impresionabili nu explică geniul artistic, care nu este făcut numai dintr-o impresionabilitate mai mare, dar şi dintr-o putere de expresie sporită, pentru a nu mai vorbi de celelalte funcţiuni care îl constituie, intuitivitatea lui mai clară, darul combinator al fanteziei sale, care de asemeni nu pot fi trecute pe seama bolii şi a suferinţei. S-ar putea spune că, dacă boala nu este cauza geniului, ele sînt deopotrivă efectele paralele ale unei cauze mai adînci, o debilitate congenitală a structurii sau unul din acele *complexe,* despre care vorbeşte psihanaliza. Dar dacă geniul este adeseori bolnav, el nu este niciodată un debil, incapabil de o activitate îndelungă şi susţinută. Dimpotrivă, energia artiştilor este adeseori cu atît mai uimitoare, cu cît a trebuit să învingă împrejurări organice nefavorabile. Imensa operă a unor artişti ca Mozart sau Chopin, care n-au depăşit vîrsta de patruzeci de ani şi au fost mai tot timpul bolnavi, alcătuieşte un adevărat miracol al stăruinţei şi energiei. Nici ipoteza psihanalizei, după care boala, în manifestările ei nevropatice, şi activitatea artistică sînt deopotrivă forme de eliberare ale unui complex vinovat, cenzurat de conştiinţă, nu este mai plauzibilă. Căci psihanaliza nu explică de ce eliberarea ia uneori forma nevrozei şi alteori pe aceea a activităţii artistice; iar atunci cînd nevroza coexistă cu geniul, psihanaliza nu explică de ce complexul vinovat s-a eliberat pe două căi, cînd una singură i-ar fi fost de ajuns.

Mult mai potrivit este deci a spune că boala şi geniul stau adeseori una lîngă alta, fără raporturi între ele. Un fapt evident în toate împrejurările cînd constatăm bolnavi fără geniu, dar şi unele genii sănătoase. Cum însă, după cum ni s-a arătat, numărul geniilor care suferă este foarte mare, poate că boala nu este adeseori decît o consecinţă a felului de viaţă la care geniile sînt constrînse. „Întocmai ca în orice domeniu de exploatare scrie odată M. Dessoir, producţia mai intensă a unei părţi se săvîrşeşte în dauna celorlalte. Activitatea cerebrală exagerată, fără de care nici un progres nu este cu putinţă, strică altor funcţiuni ale corpului, aşa cum apariţia coarnelor la anumite animale stînjeneşte dezvoltarea dinţilor incisivi şi cum nici o hipertrofie nu se poate ivi fără o atrofie corespunzătoare. Spiritul este un parazit al corpului. Din punct de vedere biologic se poate înţelege conştiinţa ca o dăunare progresivă a corpului, ca o boală care conduce la moarte şi de care viaţa pură este străină, astfel încît s-ar putea presupune că vier-

melui cîinele însuşi îi apare ca un neurastenic."[6] Dar mai este un motiv pentru care suferinţa urmează activitatea artistului de geniu. Am arătat mai sus că structura artistică este intermitentă, că ea nu se acoperă cu întreaga unitate a omului, în care funcţiunile artistice stau alături de funcţiunile comune ale conştiinţei. Dacă ar exista exemplare în care artistul ar coincide cu omul în toată întinderea lor, structura artistică ar fi atunci o formă a conştiinţei mai bine adaptată la viaţă. Cum însă orice artist trăieşte, de fapt, într-un om comun, este firesc să apară toate acele coliziuni între funcţiunile unuia şi ale celuilalt, ale căror rezultate sînt tocmai nesfîrşitele suferinţe de care nici un artist de geniu n-a fost scutit. Mulţi artişti s-au plîns adeseori de o dualitate a naturii lor, care i-a făcut să sufere ; de acel amestec al „îngerului" şi „dobitocului" : un fel mistic de a exprima impresia irupţiei unor forţe care, de vreme ce există într-un om, nu sînt străine de organizaţia umană, avînd numai o intensitate superioară nivelului lor obişnuit. Dar pentru acest motiv, artistul nu poate fi socotit drept un bolnav. Căci este evident, după cum psihanaliştii înşişi au arătat-o uneori, că pe cînd boala înseamnă o regresiune a forţelor în om, arta este tocmai produsul creator al unui spor de puteri, şi pe cînd omul bolnav se claustrează în suferinţa sa, izolîndu-se din lume, artistul devine un centru de asociaţie omenească, un glas prin care se exprimă aspiraţiile, durerile şi bucuriile umanităţii întregi sau ale unei mari părţi din ea.

b) ÎNSUŞIRILE STRUCTURII ARTISTICE

α) Intuitivitatea

Printre însuşirile sufleteşti exaltate în funcţiunea lor, pe care le putem deosebi în unitatea structurii artistice, cea dintîi care se cuvine a fi amintită este *puterea reprezentativă* sau *intuitivitatea*. Multă vreme intuitivitatea a fost considerată ca însuşirea în care se rezolvă toate funcţiunile inteligenţei, încît nu numai amintirea, dar şi operaţiuni mai complicate ale cugetării păreau a

se reduce în ultimă analiză la un joc de imagini provenite din regiuni felurite ale senzoriului. „Ceea ce observaţia psihologică desluşeşte în adîncul fiinţei gînditoare, scrie H. Taine, sînt, în afară de senzaţii, imagini de felurite categorii, primitive sau consecutive, dotate cu anumite tendinţe şi modificate în dezvoltarea lor prin concursul sau antagonismul altor imagini simultane sau continue. După cum corpul viu este un polipier de celule dependente mutual, tot astfel spiritul activ este un polipier de imagini atîrnînd unele de altele, iar unitatea, în corp ca şi în spirit, nu este decît o armonie şi un efect."[1] Concepţia spiritului ca un polipier de imagini a cunoscut însă soarta unei totale lichidări, îndată ce cercetările şcolii din Würzburg sau acelea ale psihologului francez A. Binet au dovedit existenţa unei gîndiri fără imagini sau a uneia în care imaginile sînt rare, intermitente şi inadecvate, încît ele sînt departe de a istovi cuprinsul cugetării. „Imaginile pe care le evocăm în ideaţia liberă, scrie A. Binet, nu sînt nicidecum coextensive cu cugetarea pe care ele o însoţesc. Gîndim cu mult peste imagini : pentru o gîndire de o sută de mii de franci avem imagini de douăzeci de centime. Imaginea nu există decît ca slaba gravură a unui roman ilustrat, menită să figureze cîte o scenă din timp în timp. Dar nici aceasta nu este adevărat, căci desenatorul alege mai ales scenele importante, în timp ce imaginile în ideaţie se aplică adeseori unui amănunt nesemnificativ şi cu totul accesoriu. Ba chiar există cazuri curioase în care imaginea este ca o gravură fără raport cu textul ; ne gîndim la un lucru, dar avem imaginea altuia. Această adevărată incoerenţă nu este regula, dar fiindcă ea există, avem dovada îndestulătoare că între gîndire şi imagine nu putem stabili identitatea a două figuri care s-ar acoperi."[2] Mai mult decît atît, nici amintirea nu se rezolvă într-o reproducere de imagini, aşa cum atomismul psihologic al lui Taine o afirma. Factori intelectuali nereprezentativi intră necontenit în procesul amintirii, pentru a o sărăci de conţinutul ei sensibil, sistematizînd-o în schimb şi punînd-o pe această cale cu mai multă uşurinţă la îndemîna noastră. Concluziile psihologului H. Delacroix sînt în această privinţă dintre cele mai

instructive : „Semnificaţia, inteligibilitatea lucrează asupra memoriei imediate, ca şi asupra aceleia mai tîrzii. Retentivitatea spontană se complică cu atenţie şi elaboraţie. Atenţia subliniază şi întăreşte amintirea. Inteligenţa analizează, asociază, clasează, asimilează ; ...studiul mărturiei, de pildă, comparaţia depoziţiei tîrzii cu depoziţia imediată ne va arăta o simplificare şi o sistematizare crescîndă. De pe acum putem distinge între memoria brută sau maşinală şi memoria inteligentă sau organizată... Memoria mecanică consistă în juxtapunerea unor imagini auditive, vizuale, motrice, pentru a le reţine în starea lor brută. Memoria inteligentă construieşte o schemă, le substituie un plan, o idee simplă, care le exprimă sensul şi permite de a reconstitui seria întreagă. Amintirea mecanică constă în evocarea unei imagini prin alta ; amintirea inteligentă este trecerea de la schema logică la reprezentările concrete.“ [3] Aceste reprezentări concrete, mijlocite prin schema logică a memoriei inteligente, nu istovesc dealtfel conţinutul amintirii. Cine încearcă, de pildă, a-şi reaminti un oraş vizitat altădată, nu îl revede ca într-un film cinematografic. El trăieşte mai degrabă, alături de imagini mai mult sau mai puţin şterse şi fragmentare, stări intelectuale şi afective care nu conţin în ele nici un element reprezentativ. A-ţi aminti un lucru sau o fiinţă nu înseamnează, în toate cazurile, a reproduce imaginea lor, ci uneori numai a retrăi semnificaţia lor intelectuală. Dacă n-ar fi aşa, cum s-ar putea vorbi de reamintirea globală a unui om sau a unui oraş întreg, adică a unor realităţi de la care n-am primit o singură imagine, ci serii de imagini pe care le retrăiesc acum în simplul lor înţeles. Amintirea unui lucru este adeseori regăsirea sensului său ; iar sensul nu este o imagine. În sfîrşit, nici percepţia nu este simpla sinteză a unor elemente reprezentative. În percepţia unui obiect nu intră numai imaginile pe care le primim de la el, dar şi cunoştinţa generală pe care o avem despre acesta. Altfel nu s-ar putea explica constituirea aşa-numitelor „percepţii stabile“. [4] B. Bourdon dă numeroase exemple în această privinţă : copacii ni se par a fi verticali, chiar atunci cînd îi privim cu o poziţie înclinată a capului. Un obiect despre care ştim că este alb ne apare la fel

chiar cînd îl privim într-o lumină slabă. O piesă de o sută de lei ni se pare a avea aceeaşi mărime chiar cînd o privim de la două distanţe felurite. În toate aceste împrejurări, cunoştinţa noastră despre lucruri este mai puternică decît imaginile lor, de vreme ce deosebirile existente între acestea din urmă pălesc prin subsumarea lor în acelaşi înţeles.

Nu mai încape nici o îndoială că, raportată la psihologia comună, teoria spiritului ca un polipier de imagini nu se poate susţine. Viaţa spiritului nu se rezolvă în imagini. Elemente intelectuale, dar nereprezentative, extind inteligenţa dincolo de imagine, fac posibilă o amintire fără substrat sensibil şi transformă înseşi percepţiile noastre. Dacă totuşi H. Taine a putut construi teoria polipierului de imagini, împrejurarea se explică prin faptul că majoritatea exemplelor sale sînt adunate din psihologia artistului. Spre deosebire de omul comun, dozajul dintre elementele reprezentative şi intelectuale se stabileşte la artist în favoarea celor dintîi. Fără îndoială că nici la omul comun elementele reprezentative ale inteligenţei nu lipsesc cu totul, deşi ele sînt mai rare şi mai atenuate. La artist ele devin însă mai frecvente şi mai vii. Intuitivitatea artistului este mai puternică şi mai bogată. Puterea sa de a reţine şi de a reproduce imagini individuale este neasemănat superioară oamenilor lipsiţi de înzestrarea artistică. Taine putea cita deci cazul mai multor pictori, printre care Horace Vernet, care puteau reproduce un portret din memorie. În acelaşi fel a putut transcrie Mozart un *Miserere* auzit de două ori, fără să greşească nici o notă. În timp ce redacta în *Madame Bovary* scena otrăvirii eroinei, Flaubert trăia imaginile corespunzătoare cu atîta intensitate, încît şi-a putut provoca toate simptomele unei intoxicaţii. Iar Balzac descriind într-o zi un frumos cal alb pe care dorea să-l dăruiască lui Sandeau, crezu pînă la urmă că i l-a dăruit în adevăr, încît după cîtva timp ceru amicului său veşti despre frumosul animal. Astfel de exemple justifică pînă la un punct concepţia polipierului de imagini. Numai că ele nu ilustrează psihologia comună a spiritului, ci doar pe aceea a artistului şi mai cu seamă în momentele lui creatoare. Nici artis-

tul nu este în toate clipele desfăşurării sale intelectuale un intuitiv de aceeaşi forţă. În momentele care se găsesc însă într-o anumită conexiune cu creaţia artistică, în sensul că o însoţesc sau cel puţin o prepară, puterea intuitivă a inteligenţei cunoaşte o exaltare necunoscută în mod obişnuit. Percepţia, amintirea şi gîndirea sînt impregnate cu elemente reprezentative într-o proporţie cu mult superioară cazurilor curente.

Percepţiile artistului nu iau niciodată acele forme *stabile*, pe care le putem constata în psihologia omului comun şi care reprezintă o impietare a factorului logic asupra celui reprezentativ. Sentimentul individualităţii aparenţelor este la el sporit la maximum. Două obiecte albe nu au pentru artist niciodată aceeaşi calitate. Albul însuşi este felurit, după lumina pe care o primeşte. Pictorul Bastien-Lepage, lovit de paralizie, este adus în vizită la Maria Başkirţev, o altă bolnavă : „Sînt îmbrăcată într-o profuziune de dantele şi catifea, scrie aceasta din urmă. Totul este alb, dar de un alb felurit. Ochiul lui Bastien-Lepage se dilată de plăcere : O, dacă aş putea picta ! spune el." [5] Plăcerea artistului de a observa nuanţa pitorească şi de a se dărui lumii imaginilor, fără nici o preocupare intelectuală, ia adevărate forme frenetice. „Am fost la Eu, notează pictorul Delacroix. Nimic nu întrece fericirea mea timp de o oră sau două. Mă bucur de cele mai mărunte detalii ale naturii, întocmai ca în prima tinereţe." [6] Astfel de stări de suflet sînt cunoscute nu numai de pictori, dar foarte adeseori şi de poeţi. Aşa poate Flaubert să prevadă entuziasmul unei călătorii proiectată în Sud : „Mă voi încrusta în culoarea obiectivului şi mă voi absorbi în el cu o iubire neîmpărţită" [7]. Lumea exterioară nu este săracă decît pentru omul neînzestrat îndeajuns cu dar poetic. „Dacă cotidianul ţi se pare sărac, scrie R. M. Rilke unui prieten mai tînăr, nu-l acuza pe el. Acuză-te pe tine şi spune-ţi că nu eşti suficient poet pentru a evoca bogăţiile lui. Căci pentru creator nu există indigenţă şi nici un loc sărac şi indiferent." [8]

Bogăţia percepţiei artistice, acuitatea ei capabilă să prindă nuanţa cea mai fină, nu sînt egalate decît de caracterul sensibil al amintirilor artistului. Marii pictori

au manifestat totdeauna aptitudini neîntrecute în puterea de a reţine imaginile şi de a le reproduce. Într-o frumoasă pagină, E. Fromentin a arătat odată cît datora Rubens observaţiei şi reproducerii realităţii care îl înconjura : „Natura era marele şi neistovitul repertoriu al lui Rubens... El privea, se informa, copia sau traducea din memorie cu o siguranţă a amintirii egală cu reproducerea directă. Spectacolul vieţii curţilor, al vieţii bisericilor, al mînăstirilor, al străzilor, al fluviului se imprima în acest creier sensibil, cu fizionomia sa cea mai uşor de recunoscut, cu accentul său cel mai aspru şi cu cea mai izbitoare culoare a sa ; aşa că, în afară de această imagine reflectată a lucrurilor, el nu mai închipuia decît cadrul şi punerea în scenă. Operele sale sînt, pentru a spune astfel, un teatru în care artistul reglează ordinea desfăşurării, pune decorurile şi creează rolurile, în timp ce viaţa reală procură actorii." [9] În acelaşi fel poate să se minuneze W. Dilthey de imensa capacitate a lui Shakespeare de a reţine şi reproduce. Chiar neegalata bogăţie a vocabularului shakespearian, în care M. Müller a numărat 15.000 de cuvinte felurite, ne poate da o idee despre tezaurul de imagini care îi stătea la dispoziţie. „Cunoştinţele sale despre plante şi animale, scrie Dilthey, s-au dovedit uimitoare chiar pentru cercetători experţi. Cînd vorbeşte despre vînătoarea cu şoimi, o face ca unul care şi-ar fi petrecut viaţa la vînat, în aşa fel încît unele din pasajele sale referitoare la aceste materii nu pot fi lămurite decît prin cercetarea expertă a unui cunoscător. Despre cîini vorbeşte ca şi cum ar fi avut totdeauna la picioarele sale, întocmai ca Walter Scott, cel puţin o pereche din aceste animale favorite. În fine, într-un timp în care chiar medicii se conduceau, în ce priveşte pe nebuni, de simple superstiţii, Shakespeare ne apare ca un observator atît de adînc al stărilor sufleteşti patologice, încît psihiatri remarcabili ai timpului nostru studiază personajele sale, aşa cum ai studia fapte ale naturii." [10] Imaginile regăsite în amintire i se par uneori artistului mai bogate şi mai vii chiar decît percepţiile care le-au prilejuit. Sînt, în această privinţă, unele interesante mărturii de cules în imaginile jurnalului intim pe care ni l-a lăsat ro-

manciera engleză Katherine Mansfield. „Cînd mă așez seara să dorm, scrie aceasta, mi se întîmplă adeseori ca în loc să ațipesc, să mă simt încă mai trează. Întinsă în pat încep a retrăi fie scene ale vieții reale, fie episoade imaginare. Nu exagerez nicidecum spunînd că am adevărate halucinații. Imaginile lor sînt minunat de vii... Totul este cu mult mai adevărat, cu mult mai detaliat, cu mult mai *bogat* decît în viață." Imaginea medicului care o îngrijea îi apare în aceste momente cu o minuție extraordinară : „El îmi apare din nou, complet, pînă în ultimul amănunt, pînă la forma degetelor sale mici, pînă la privirea pe care o aruncă deasupra ochelarilor, pînă la chipul în care își ține buzele cînd scrie și, în special, pînă la mișcările pe care le face pentru a-și ajusta acul la siringă". Dar alături de această minuțioasă facultate de reproducere a imaginilor, interesant este de urmărit în jurnalul Katherinei Mansfield preocuparea sa de a nota detaliile care îi apar caracteristice și teama ca nu cumva să le uite. Necontenit însemnările Katherinei Mansfield revin asupra acestui punct : „H. este un om de care trebuie să-mi amintesc". În timp ce își bea ceaiul, i se prezintă o prăjitură care i se pare *decorativă*. Jurnalul notează : „Să nu uit această prăjitură". Într-o zi are un acces de lumbago : „Trebuie să mi-l amintesc în ziua cînd voi scrie povestea unui bătrîn". Ascultă vîntul urlîndu-i pe sub ferestre : „Să-mi amintesc zgomotul vîntului". Face cunoștința lui L.M. : „Ce figură tragică acest L.M. Ține minte ochii săi, pupilele sumbre și albeața fetei sale." [11] Aderența imaginilor, vivacitatea și stăruința lor iau adevărate forme obsesive.

Dar chiar actele mai complexe ale gîndirii sînt pătrunse la artist de numeroase și vii elemente reprezentative. Împrejurarea este bine resimțită de artiștii desenatori chemați să ilustreze o *legendă*. Traducerea legendei în imagine este mai dificilă pentru adevăratul artist decît dezvoltarea legendei din imagine. La această concluzie ajunge odată Gavarni în spovedania făcută fraților Goncourt : „Cînd îmi fac desenul în vederea unei legende date, întîmpin mari greutăți, mă ostenesc și rezultatul este mai puțin bun. Legendele cresc din creionul meu, fără să le fi prevăzut și fără să mă fi gîndit mai înainte la ele." Gîndirea artistului este, în adevăr, intuitivă. Totul se rezolvă pentru el în imagini. Astfel, Regnault, citat de L. Arréat, urmărea în liceu textul istoric al lui Quintus-Curtius desenînd episoadele povestite acolo. [12] Iar un romancier ca H. Beyle (Stendhal) a lăsat pe manuscrisele sale planuri marginale în care sînt indicate locurile respective ale personajelor și mobilelor figurînd în scenele pe care tocmai le descria. [13] Nevoia de a da un sprijin intuitiv ideației lor este frecventă la mulți poeți. Astfel, se povestește despre François de Curel că se înconjura cu păpuși reprezentînd personajele sale, pe care le rînduia ca pe scena unui teatru, înainte de a redacta vreunul din episoadele dramelor sale. Amănuntul este cu atît mai interesant, cu cît îl privește pe Curel, unul din gînditorii cei mai abstracți în teatru.

Am cules exemplele noastre din lumea pictorilor și acustice. Acuitatea percepției sonore este neobișnuită la a poeților. Cu muzicanții nu se petrece altfel, dar imaginile despre care se poate vorbi aci aparțin regiunii marii compozitori. Astfel, Saint-Saëns scrie despre el că încă de la o vîrstă foarte fragedă putea să indice la piano nota produsă de un anumit obiect sonor. Iar Arréat, care citează cazul acesta, poate adăuga și pe acela al lui Mozart copil, care distingea cu siguranță optimea de ton cu care o vioară era acordată mai jos decît o alta. [14] Am amintit mai sus despre puterea de reproducere sonoră a lui Mozart, care a putut transcrie complicatul *Miserere* al lui Allegri, după ce îl auzise numai de două ori. Astfel de cazuri se repetă însă destul de des în biografia muzicanților. Întîmplări asemănătoare se povestesc despre Mendelssohn și Gounod. [15] În sfîrșit, dacă exemplele noastre au ilustrat numai intuitivitatea vizuală a poeților, foarte deseori această intuitivitate are în ce-i privește un caracter muzical. Poeți pentru care lumea se rezolvă în imagini acustice nu sînt deloc rari. Astfel au putut stabili Karl și Marie Groos preponderența darului auditiv la Schiller, în contrast cu vizualitatea lui Goethe. [16] Mai cu seamă în mișcarea simbolistă, înzestra-

rea acustică a poeţilor s-a bucurat de o deosebită valorificare, încît pentru mulţi dintre scriitorii curentului, poezia devine, de fapt, o varietate muzicală. Ascuţimea şi bogăţia perceperii sensibile a artiştilor, puterea lor de a reţine şi reproduce imagini, caracterul intuitiv al gîndirii lor sînt fapte care nu se pot tăgădui. Dar cu aceasta structura artistică nu ni se luminează decît printr-o parte a însuşirilor care o compun. Alte aspecte aşteaptă a fi puse la rîndul lor în lumină.

β) Adîncimea psihică

Dacă percepţia artistului este atît de ascuţită şi diferenţiată, împrejurarea se explică şi prin faptul că în interiorul structurii lui fiecare eveniment psihic devine prilejul unei emoţii mai adînci decît este cazul îndeobşte. Oricare dintre trăirile artistului, întru cît se comportă ca artist, găseşte calea unei largi difuzări în adîncimile organizaţiei sale fizice, de unde conştiinţa le culege sub forma unei emoţii. În adevăr, emoţia nu este altceva decît reflexul în conştiinţă al unor modificări care ating regiuni întinse ale complexiunii fizice şi, în ultimă analiză, ale sistemului vasomotor. Difuzarea senzaţiilor pe întreaga reţea nervoasă este pînă la un punct un fapt cu totul normal şi explicabil pentru cine studiază fiziologia sistemului nervos. Acestui fapt îi corespunde împrejurarea că senzaţiile cele mai simple se întovărăşesc cu o anumită tonalitate afectivă. Astfel a putut Goethe stabili reflexul emotiv al senzaţiilor de culoare, evidenţiind efectul înveselitor şi blînd-excitant al galbenului, acela răcoritor şi întristător al albastrului, acela liniştitor al verdelui etc. Dacă însă dincolo de acest răsunet afectiv, Goethe crede a putea desluşi şi emoţii mai complexe, ca, de pildă, o unire a demnităţii mature cu amabilitatea juvenilă în percepţia roşului [1], lucrul provine din faptul că în această ocazie Goethe se comportă ca artist. Căci pe cînd la omul comun acompaniamentul emotiv al senzaţiilor, deşi prezent, este abia perceptibil, la artist el capătă o adîncime şi o intensitate unică. Bogăţia răsunetului afectiv revine asupra percepţiei care a prilejuit-o, conferindu-i acea forţă sensibilă pe care am observat-o mai sus. „Un artist vede sau aude mai fin, scrie odată un estetician psiholog, pentru că toate excitaţiile organelor corespunzătoare pătrund mai adînc în viaţa sa emoţională. Un pictor nu are o trăire sentimentală mai potenţată cu ocazia impresiilor sale de culoare pentru că ar avea ochi mai buni, ci din pricină că toate impresiile sale coloristice îşi găsesc o rezonanţă afectivă deosebită, privirile sale se ascut pentru tot ce este culoare în lume.“ [2] Faptul că artistul se dăruieşte mai larg lumii exterioare, suprafeţei ei pitoreşti, adîncindu-se în acelaşi timp mai mult în sine, în lumea subiectivă a emoţiilor sale, nu alcătuieşte nicidecum un paradox, aşa cum afirmă Volkelt odată. [3] Aceste două orientări ale artistului, către pitorescul lucrurilor şi către profunzimile sentimentului, sînt mai degrabă tendinţe complementare, capabile să se fructifice una prin alta.

La drept vorbind, viaţa sentimentală a artistului ia adeseori această dezvoltare în adîncime fără prilejul vreunei percepţii exterioare. Artistul cunoaşte stări pure de sentiment de o mare importanţă. Aşa se spovedeşte L. Tolstoi odată : „Ce doresc oare cu atîta ardoare ? N-aş putea s-o spun, totuşi nu bunuri de-ale acestei lumi. Cum să nu crezi în nemurirea sufletului, cînd simţi în tine o măreţie atît de incomensurabilă ?“ [4] Mărturisiri de acelaşi fel sînt numeroase în scrisorile lui Fr. Nietzsche : „Vehemenţa palpitaţiilor mele interioare este formidabilă“, scrie el odată. Şi altă dată : „Te simţi exclus de la orice frecventare umană ; devii sclavul unei tensiuni insuportabile şi te simţi ca animalul care şi-ar purta plaga pe care cineva i-ar scormoni-o necontenit“. Iar într-o scrisoare din 1881, datată de la Sils-Maria, adică din locul în care a conceput pe Zarathustra, spovedania sa ia forme mai patetice : „Intensitatea sentimentelor mele mă face să freamăt şi să rîd. Mi s-a întîmplat de mai multe ori să nu pot ieşi din casă din pricina ridicolului motiv că aveam ochii iritaţi. De fiecare dată plînsesem prea mult în ajun, pe cînd mă plimbam, şi nu lacrimile unei dureri uşoare, ci lacrimi de bucurie. Cîntam în acelaşi timp şi pronunţam cuvinte nebuneşti,

plin de o viziune nouă, prin care depăşesc pe toţi oamenii laolaltă.“ [5]

Altă dată, astfel de sentimente intense apar în legătură cu percepţii care nu le justifică întru nimic şi în raport cu care ele pot apărea exagerate. Astfel ne povesteşte R. Wagner, odată în autobiografia sa, despre unele senzaţii încercate pe cînd era copil: „Acordarea instrumentelor mă arunca într-o excitaţie mistică şi trecerea arcuşului peste quintele viorii evoca în spiritul meu accentele de bună-venire ale unei lumi de fantome. Adaug în treacăt că tot ce spun aci trebuie înţeles într-un sens absolut literal. Pe cînd eram copil mic, sunetul acestor quinte corespundea pentru mine cu acea teroare de spectre care m-a chinuit totdeauna. Din această pricină nu treceam niciodată fără îngrijorare pe lîngă palatul prinţului Anton, la capătul aleii Oster, unde pentru întîia oară în viaţa mea, am auzit acordîndu-se o vioară.“ [6] Alteori, intensitatea sentimentelor artistului este revelatoare, ca una care pune în lumină valori sau nonvalori ale vieţii, pe lîngă care omul comun trece fără să le înregistreze: „Sînt zile, scrie în această privinţă Maupassant, cînd resimt oroarea de tot ce există pînă a-mi dori moartea. Simt cu o suferinţă supraacută monotonia invariabilă a peisajelor, a figurilor şi gîndurilor. Mediocritatea universului mă uimeşte şi mă revoltă, micimea tuturor lucrurilor mă umple de dezgust şi sărăcia fiinţei omeneşti mă zdrobeşte.“ [7] Relieful sentimental deosebit cu care lucrurile se prezintă artistului este pentru Flaubert un efect al singurătăţii sale, al depărtării reculese din care le priveşte: „Există acum un interval atît de mare între mine şi restul lumii, încît mă mir adeseori auzind pronunţîndu-se lucrurile cele mai fireşti şi mai simple. Cuvîntul cel mai banal îmi provoacă o ciudată admiraţie. Sînt gesturi, sunete de voce din care nu-mi mai revin şi nerozii care îmi dau ameţeală.“ [8] Singurătatea este şi pentru Katherine Mansfield mediul care favorizează aceste aure afective în jurul gîndurilor şi imaginilor sale: „Suma bucuriilor, a micilor bucurii delicate pe care le scot din contemplaţia fiinţelor şi a lucrurilor, este imensă atunci cînd sînt singură. Numai în propria mea tovărăşie mă amuz cu

adevărat.“ [9] În fine, literatura cunoaşte şi notaţii mai tehnice, care stabilesc cu preciziune procesul acelei difuzări emotive care precedă actul creaţiei. În această privinţă sînt interesante observaţiile lui Charles du Bos, un critic cu o puternică factură artistică: „Punctul de plecare al lucrării mele spirituale este aproape totdeauna o senzaţie, aparţinînd de obicei sensibilităţii intelectuale, dar care este tot atît de puternică şi precisă ca şi senzaţiile care ne vin prin simţuri. Intensitatea acestei senzaţii este atît de mare, încît ea se comunică întregului suflet, şi sub plenitudinea acestui aflux, emoţia ţîşneşte deodată. Această stare complexă, pe care o încerc chiar în clipele în care caut s-o redau prin cuvinte, este aceea pe care mă silesc s-o transpun pe pagină, şi în această silinţă rezidă pentru mine singura sinceritate cu putinţă.“ [10]

Materialul înfăţişat şi pe care l-am spicuit din mărturiile variate ale artiştilor a ilustrat facultatea adîncimii psihice în structura creatorului. Sentimentele intense de care artistul este capabil într-o măsură superioară omului de rînd pot să însoţească fie împrejurări reale din experienţa artiştilor, fie numai reprezentări ale fanteziei lor şi fie evenimente proprii, fie evenimente străine, al căror ecou atinge sufletul artistului pe calea simpatiei. Această stare de lucruri îndreptăţeşte pe R. Müller-Freienfels să clasifice „trăirile“ *(Erlebnisse)*, un termen care înlocuieşte pe acela folosit de noi, în *trăiri reale* şi *ale fanteziei, proprii* şi *simpatetice.* [11] Distincţia pe care o stabileşte Müller-Freienfels rămîne însă mai mult exterioară şi artificială. Căci deşi Stendhal, scriind *Le Rouge et le Noir*, pare a fi pornit de la un fapt întîmplat aievea, în timp ce obîrşia unui roman ca *Thaïs* al lui Anatole France stă într-o combinaţie a fanteziei lui, „trăirile“ care le-au ocazionat au trebuit să aibă, şi într-un caz şi în celălalt, un îndoit caracter real şi fantezist. Adaosuri ale fanteziei au intervenit desigur şi în invenţia romanului lui Stendhal, după cum analogii cu fapte observate în experienţa reală trebuie să fi avut un oarecare rol şi în fabularea lui France. Ne-o spune France însuşi cînd, sub masca lui Raymond, pronunţă, în *Dialogue sur les contes de fée,* aceste adevăruri dogmatice: „Imaginaţia... nu

este o facultate umană. Omul este absolut incapabil să imagineze ceea ce n-a văzut, nici auzit, sau ceea ce n-a simţit sau gustat... Toate ideile ne vin din simţuri şi imaginaţia nu consistă în a crea, ci în a grupa ideile.“ [12] Dacă, în orice caz, deosebirea dintre observaţie şi fantezie este greu de făcut, atunci şi între trăirile ocazionate de una sau alta dintre aceste facultăţi, separaţia devine dificilă. În acelaşi fel, deşi la originea lui *Werther* de Goethe stă propriul episod al poetului cu Charlotte Buff, pe cînd *Madame Bovary* a lui Flaubert pare a fi pornit de la un fapt divers al timpului, nici aci graniţele nu par a fi mai radicale. Căci pe propria întîmplare a lui Goethe s-a grefat evenimentul sinuciderii lui Jerusalem, înregistrat de cel dintîi pe calea răsunetului simpatetic. Iar Flaubert, întrebat odată asupra identităţii eroinei lui, a dat acest răspuns uluitor: *„M-me Bovary, c'est moi !“* [13], punînd astfel în lumină izvoarele cu totul personale care au nutrit invenţia romanului său. Trăirile nu pot fi decît personale, ele sînt evenimente absolut subiective şi orice altă însuşire, decît aceasta, li s-ar atribui, ea nu poate conduce decît la o contradicţie în termeni.

Canalizarea în adîncime a afectului, deşi este o trăsătură nedespărţită de adevărata înzestrare artistică, nu este totuşi permanentă, în sensul că nu întovărăşeşte tot timpul lucrarea artistului. După cum vom vedea mai tîrziu, atunci cînd vom studia fazele succesive ale procesului creator, factori intelectuali, cu o mai slabă coloratură afectivă, intervin la un anumit moment în desfăşurarea lui. Astfel, dacă pregătirea operei şi viziunea inspirată a întregului ei au un pronunţat caracter afectiv, invenţia şi execuţia sînt accentuate mai cu seamă intelectual. În tot cazul, adîncimea psihică trebuie să fie răscolită o dată în decursul procesului creator, căci numai în felul acesta fantezia creatoare este condusă către plenitudinea activităţii ei. Poate că deosebirea cea mai importantă între adevăratul artist şi diletant, între creatorul de noi valori artistice şi palidul lor imitator agreabil, este aceea dintre puterea afectului care scormoneşte în sufletul celui dintîi şi uşoara adiere care atinge superficial sufletul celui din urmă. [14]

γ) Fantezia creatoare

Afectele puternice care stăpînesc sufletul artistului se constituiesc în centre de regrupare a imaginilor sale, într-o altă ordine decît aceea pe care o imprimă lumea exterioară sau afinităţile raţionale dintre ele şi sprijină în felul acesta munca fanteziei sale creatoare. În adevăr, după cum a arătat Th. Ribot, dintre feluritele legi ale asociaţiei de idei, asociaţia prin contiguitate în spaţiu sau timp face ca imaginile noastre să se împreune după ordinea în care au apărut în experienţă. Asociaţia prin asemănare le uneşte după raportul logic. Numai imaginile care s-au însoţit cîndva cu stări afective identice tind să se împreune în alte configuraţii decît ale experienţei şi logicii şi alcătuiesc, de fapt, materialele combinaţiilor obţinute de fantezie. [1] Imagini dintre cele mai disparate tind să se unească în flacăra aceleiaşi emoţii, şi, în chipul acesta, raporturi tainice şi care rămîneau ascunse pentru cine observă desfăşurarea experienţei şi structura ei logică, apar deodată evidente. În lumina emoţiei, lumea se dispune în configuraţii noi şi mai originale, pe care experienţa comună nu le cunoaşte şi inteligenţa logică nu le bănuieşte.

Interesantele observaţii ale lui Ribot sînt juste însă numai într-o măsură limitată. Fără îndoială că emoţia are virtutea de a grupa imaginile într-o ordine nouă. Greşit este însă de a considera această grupare ca un caz al aşa-numitei asociaţii de idei. Ceea ce în mod obişnuit primeşte acest nume indică serii de reprezentări succesive, care ocupă adică momente felurite ale desfăşurării temporale şi îşi rămîn exterioare unele altora. Intuiţiile fanteziei creatoare cuprind însă totaluri simultane de imagini întrepătrunse. Ceea ce fanteziei i se arată nu sînt serii de imagini, ci întreguri organice de-ale lor. Dacă pentru acest mod de grupare a imaginilor dorim totuşi să păstrăm numele de *asociaţie,* trebuie să adăugăm îndată că n-avem de a face cu *asociaţiile succesive,* la care lumea se gîndeşte de obicei, ci cu un caz aparte al acelor *asociaţii simultane,* observate şi descrise de W. Wundt. [2] În rîndul acestora a distins Wundt: *contopirile,* adică asociaţiile simultane din acelaşi domeniu al sensibilităţii,

cum ar fi, de pildă, percepții vizuale în care fuzionează senzații de culoare și formă, apoi *complicațiile*, adică asociații simultane din domenii felurite ale sensibilității, cum ar fi, de pildă, percepția unui peisaj de iarnă în care fuzionează senzația vizuală a albului zăpezii cu senzația temperaturii coborîte, în fine *asimilațiile*, adică asociații simultane dintre anumite date senzoriale și elemente reproductive care le interpretează, pentru care un caz tipic găsim în citirea justă a greșelilor de tipar. Pe această linie, mai departe și mai sus, se așează combinațiile fanteziei creatoare, adică a totalurilor concrescente de imagini, călite în focul unei emoții centrale. Poetului căruia luna în primul pătrar i-a apărut ca „o seceră azvîrlită în cîmpul stelelor", a executat un act al spiritului din categoria asimilațiilor. Numai că, pe cînd în cazul ordinar al acestora din urmă, gruparea imaginilor este impusă de experiență, în împrejurarea imaginii poetice, elemente reprezentative foarte disparate, așa cum experiența nu prezintă niciodată laolaltă, se integrează pe baza unui afect omogen. Interesul încadrării fanteziei creatoare în categoria asociațiilor simultane stă în aceea că pune bine în lumină faptul că facultatea care a fost mai deseori considerată drept cea mai caracteristică pentru înzestrarea artistică nu este decît continuarea unor facultăți și forme imanente mecanismului psihologic comun.

Un adaos de dovezi pentru cine vrea să stabilească adevărul că fantezia creatoare a artistului nu face decît să reia și să dezvolte unele motive generale ale vieții spiritului, putem obține și dacă studiem fenomenele memoriei. Fapte dintre cele mai simple vin să aducă dovada că fantezia se amestecă tot timpul cu memoria. Rareori reproducerea imaginilor se face în forma nealterată a primei lor percepții. De cele mai multe ori, reproducerea imaginilor manifestă cele două tendințe ale fanteziei creatoare : disocierea complexelor date în experiență și reasocierea elementelor, astfel eliberate, după raporturi noi. Încă de la sfîrșitul veacului trecut, W. Dilthey a observat că reproducerea imaginilor se face, fie prin transformarea lor *diminutivă*, fie prin transformarea lor *augmentativă*. Imaginile se reproduc fie pierzînd unele din elementele lor, fie adăugîndu-și altele. H. Maier, care a

încercat să dea explicația fenomenului, a văzut în primul caz un efect al atenției care, concentrîndu-se asupra anumitor elemente, împinge în umbră și elimină în cele din urmă pe celelalte. În cel de-al doilea caz, H. Maier a recunoscut o varietate a contopirilor descrise de Wundt. [3] Ceea ce importă însă, mai cu seamă, este stabilirea faptului că reproducerea imaginilor conține în ea acțiunea fanteziei, și anume a îndoitei ei aplicații disociative și creatoare. Cercetătorii au putut stabili dealtfel și alte tendințe ale fanteziei creatoare prezente în activitatea reproducerii. E. Utitz, care a studiat, după materialele lui W. Stern, felul în care este reprodusă aceeași istorisire de persoane succesive, care o aud unele de la altele, a observat că transformarea textului inițial se face în sensul *potențării* și *tipizării* efectelor, adică într-un sens care este *grosso modo* și acela al fanteziei creatoare a artiștilor. [4] Cine reproduce povestirea unei întîmplări auzite, alunecă pe o pantă firească, intensificînd situațiile senzaționale, tipizînd caracterele și episoadele. Artistul nu face altfel. Între faptele pe care experiența i le prezintă în același plan, el operează o alegere, punînd pe unele într-o lumină mai vie și legîndu-le cu o semnificație omenească mai generală. Această orientare a fanteziei artistului este însă anticipată, după cum vedem, de procedările obștești ale memoriei. Fantezia creatoare nu este, așadar, o facultate exclusivă a artistului și prin care acesta s-ar izola de restul oamenilor. Fantezia creatoare în artist, întocmai ca și celelalte funcțiuni ale structurii lui, analizate mai sus, nu reprezintă decît intensificarea unei aptitudini comune tuturor oamenilor.

Dar dacă și prin fantezia sa, artistul nu se diferențiază decît gradual față de nivelul general, se cuvine a adăuga că această sporire cantitativă este, în ce-l privește, foarte mare. Sînt totuși cercetători care tăgăduiesc că fantezia potențată ar fi una din însușirile eminente ale artistului. Nu vedem de atîtea ori, spun ei, cum artiști foarte mari împrumută din legendă sau cum folosesc motive și teme frecvente ? Este destul însă să observăm ce devin aceste legende, teme și motive în aplicarea specială pe care le-o dau artiștii de seamă, pentru a ne convinge

ce viață nouă trăiesc în redarea lor. Scene ale *Scripturii* apar și la pictorii italieni ai quatrocentului și la artiștii flamanzi, dar cîtă deosebire între ele! Faptul de a fi tratat aceleași motive n-a suspendat nicidecum activitatea fanteziei creatoare în aceste două grupe de artiști. Alte îmbinări de culori de fiecare dată, o altă grupare a personajelor, alte expresii în privirile lor. Viziunea plastică este alta, deși motivul în generalitatea lui abstractă este comun. Am putea chiar spune că tocmai întrebuințînd motive comune, cărora le dă o viață nouă, artistul face dovada puterii și fecundității fanteziei sale creatoare.

Atît de intensă este fantezia creatoare a artistului, încît uneori, din propria ei productivitate internă, fără nici un motiv exterior aparent, ajunge să închipuie o lume miraculoasă de forme. „Aveam darul, povestește Goethe, atunci cînd stam cu capul aplecat și cu ochii închiși, să-mi reprezint o floare în mijlocul organului vederii, care nu stăruia nici o clipă în prima ei formă, ci, desfăcîndu-se în bucăți, din interiorul ei se dezvoltau mereu alte flori, făcute din foi colorate sau verzi. Nu erau flori naturale, ci fanteziste, regulate ca rozetele sculptorului. Nu puteam fixa cu nici un preț această neistovită creație de forme, care dura atît cît voiam, fără să se întunece sau să se intensifice în tot acest răstimp. Același lucru îl puteam obține cînd îmi reprezentam un disc împodobit cu mai multe culori, care apoi se schimbau mereu pe direcția de la centru spre periferie, întocmai ca în caleidoscopul inventat abia în vremea din urmă.“ [5] Alteori motivul exterior există, dar el se îneacă și dispare sub bogăția fanteziei artistului, care îl folosește ca un simplu excitant. Așa se povestește despre Leonardo da Vinci că urmărea în crăpăturile unui zid ruinat o lume întreagă de forme fantastice. Iar pictorul Eugène Delacroix, privind niște stînci, notează în jurnalul său: „Observ în stîncile cu forme omenești și animale noi tipuri mai mult sau mai puțin schițate. Desenez chiar un fel de mistreț și un fel de elefant, apoi corpuri de centauri, capete de tauri etc. S-ar putea găsi printre acestea excelente tipuri de animale fantastice. Toate aceste forme bizare devin aci plauzibile. Stranie coincidență! Ce capriciu a prezidat la

formația acestei stînci care, în toată înconjurimea, este singura din speța ei.“ [6] Interesul citatului este cu atît mai mare, cu cît el ni-l arată pe Delacroix atît de stăpînit de propria lui fantezie, încît deosebirea dintre aceasta și simpla percepție devine pentru el imposibilă. Stîncile i se par a avea cu adevărat formele unor animale fantastice, cînd acestea nu erau decît proiecțiile închipuirii sale bogate. În același fel, fantezia artistului absoarbe și îneacă în apele ei datele reproductive ale memoriei. Astfel povestește odată G. Duhamel cum, auzind o interesantă istorisire de la un prieten al său, a încercat s-o reproducă într-unul din capitolele cărții *Le Prince Jaffar*. Capitolul terminat l-a citit amicului căruia credea că i-l datorește. Dar nici acesta, nici alte persoane care îi stăteau aproape și care i l-ar fi putut inspira, nu l-au recunoscut vreodată. [7] Reproducerea devenise un simplu prilej al ideației, în care se inserase lucrarea mult mai puternică a fanteziei creatoare.

Din această pricină, artiștii doresc adeseori să prelucreze materii în care se simt mai puțin legați sau limitați de datele reproductive ale propriei lor experiențe. În această privință documentele sînt numeroase. Astfel scrie Flaubert odată: „Este o ciudată împrejurare aceea în care găsim pe individ de o parte și pana lui de scriitor de alta. Există oare cineva care să fi iubit antichitatea mai mult ca mine, care s-o fi visat mai mult și să-și fi dat mai multă osteneală pentru a o cunoaște? Totuși, în cărțile mele, sînt unul din oamenii cei mai puțin antici din cîți pot exista. Cine m-ar judeca după înfățișare, ar crede că trebuie să scriu epic sau dramatic, folosind brutalitatea faptelor, în timp ce eu mă complac în subiecte de analiză și anatomie. Cărțile pe care năzuiesc mai mult să le fac sînt tocmai acelea pentru care am mai puține mijloace.“ [8] În același fel scrie André Gide: „Mi-e cu mult mai ușor a face să vorbească un personaj decît să mă exprim în numele meu propriu, și aceasta cu atît mai mult cu cît personajul creat diferă mai mult de mine... N-am scris niciodată ceva mai bun și cu mai multă ușurință decît monologurile lui Lafcadio sau jurnalul Alissei.“ [9] În această independență a artistului de datele experienței sale stă sentimentul de libertate internă care

întovărăşeşte aproape tot timpul lucrarea invenţiei şi din care Volkelt făcea una din componentele fanteziei creatoare.[10] Iar ceea ce stabilim aci nu stă nicidecum în contrazicere cu puterea intuitivă a memoriei artistului. Fără îndoială, faţă de obişnuita amintire decolorată a oamenilor, artistul regăseşte imaginile sale într-o forţă sensibilă egală sau chiar superioară primei percepţii. Literatura ne oferă multe exemple în această direcţie şi pe unele din ele le-am amintit şi noi. Dar deşi fixarea şi reproducerea imaginilor se fac uneori cu atîta putere, încît pictorul Marquardt a putut desena odată pînă în ultimele detalii un turn pe lîngă care trecuse o singură dată şi foarte distrat, în mod general reproducerile artistului se înşiră în altă ordine decît aceea în care au fost ele grupate în realitate. S-ar putea spune că ceea ce caracterizează memoria artistului este deopotrivă o mare putere de a-şi aminti şi o mare putere de a uita. Avînd la dispoziţia sa numeroase date imaginative reproductive, dar fiind liber să le folosească în orice configuraţii ar voi, tocmai din pricina însuşirii sale de a uita ordinea în care ele s-au prezentat în experienţă, numai în chipul acesta memoria artistului poate deveni o aliată a fanteziei sale.

δ) Puterea expresivă

Intuitiv lucid, răscolit de afecte puternice şi înzestrat cu o fantezie mai vie şi mai originală, artistul este, în acelaşi timp, stăpîn peste o facultate expresivă superioară semenilor săi. Toate imaginile sînt înzestrate, în adevăr, cu tendinţa de a se realiza şi, după cum a arătat Ribot, fantezia creatoare cuprinde în sine un element motrice, înclinaţia irezistibilă de a-şi asuma o formă concretă şi de a trece, pe această cale, în lumea obiectelor. Se poate deci spune că puterea expresivă a artistului este o prelungire a fanteziei sale creatoare, după cum aceasta din urmă îşi găseşte materialul şi condiţionarea ei în intuitivitate şi în adîncimea psihică. Este adevărat că nu în toate cazurile activitatea internă a fanteziei creatoare găseşte mijlocul de a se converti în expresie externă. Sînt reverii ale spiritului care nu prind niciodată corp. „Reveria, scrie Ribot, este echivalentul veleităţilor ; visătorii

sînt abulicii imaginaţiei creatoare."[1] Spre deosebire de visători şi de veleitari, artistul reuşeşte în mai largă măsură să facă a urma lucrării fanteziei întruparea ei expresivă. Nu numai vivacitatea şi preciziunea imaginilor artistului sînt superioare nivelului comun, dar am spune că însuşi caracterul, virtutea făptuitoare sînt mai ferme în artist. Din această pricină, se poate afirma, în ciuda unei păreri foarte răspîndite, că nu este tip omenesc care să se opună mai radical artistului decît tocmai visătorul.

Facultatea expresivă, pe de altă parte, nu se alimentează în toate împrejurările din activitatea fanteziei creatoare, aşa cum este cazul pentru artist. Limbajul este plin de expresii cărora nu le corespunde nici o intuiţie sensibilă, întrezărită de fantezie. Este cazul aşa-numitelor „clişee" sau „locuri comune", analizate odată cu multă sagacitate de către Remy de Gourmont. Artistul este slujit de o egală memorie sensibilă, folosită în combinaţiile fanteziei, şi de o memorie verbală ; apoi de facultatea suplă de a coordona aceste două memorii, în aşa fel încît oricărui cuvînt să-i corespundă o reprezentare imaginativă. Un peisaj descris de poet este totdeauna un peisaj *văzut*. Acelaşi peisaj descris de omul comun, scrie Gourmont, nu mai este decît „o construcţie de logică elementară. Cuvintele nu mai izbutesc să ia poziţii noi, pe care nici o realitate internă nu le mai determină. Ele se prezintă în chip necesar în ordinea familiară în care memoria le-a primit. Aşa se face că de cinci secole poeţii francezi inferiori cîntă, cu aceleaşi fraze nule, primăvara vergiliană." Întrebuinţarea frecventă a locurilor comune este situată pe limita patologiei spiritului. Există, în adevăr, o boală a limbajului care constă în pierderea termenilor proprii. Bolnavul care nu mai poate găsi, pentru realitatea pe care vrea s-o denumească, cuvîntul care o indică în mod propriu, poate încă s-o arate prin perifrază. „Amnezicii cuvîntului, observă Gourmont, uită mai întîi ce este mai particular în limbă, numele proprii, substantivele, adjectivele, în timp ce părţile limbajului care dovedesc a avea viaţa cea mai durabilă sînt frazele gata făcute, locuţiunile uzuale. Bolnavii incapabili să articuleze un cuvînt îşi regăsesc graiul pentru a expectora «clişee». Felul stilului care ne ocupă ar fi deci una din formele amneziei verbale,

ridicate la potență literară.“ [2] „Clișeul“ reprezintă un caz de exces al limbajului asupra gîndirii. Cine are un limbaj dominat de locuri comune vorbește mai mult decît cugetă. Expresiile gata făcute se inserează în lacunele ideației și i se substituie. „Automatismele verbale, scrie Delacroix, preexistă activității cugetării, ele se prezintă la primul ei semn, i se impun și o depășesc.“ [3] Dar dacă există un exces al limbajului asupra gîndirii, există și excesul contrar. Sînt expresii mai sărace decît gîndirea pe care o manifestă. Așa sînt „propozițiile cu formă redusă“, întrebările, poruncile și toate enunțările eliptice, pe care în limba franceză le-a notat și clasificat F. Brunot.[4] Printre acestea distinge filologul francez și expresiile sentimentului. Felul în care exprimăm sentimentele noastre rămîne mai totdeauna, în vorbirea curentă, inferior sentimentelor înseși. „Numai o parte a vieții afective, notează Delacroix, se scurge în limbaj, cealaltă merge către inefabil... Există sentimente vagi și indicibile, care se îndepărtează de expresie pentru că n-au nimic de spus. Dar există și sentimente amețitoare și confuze, care n-ajung la expresie pentru că au de spus prea mult. Preamultul și preapuținul vieții afective sînt incapabile deopotrivă să se exprime.“ [5] Lingvistica modernă a notat cu toate acestea și acele modificări ale expresiei prin care aceasta încearcă să se adapteze sentimentelor care o premerg și pe care ea trebuie să le manifeste. Inflexiunile vocii, accelerația debitului, intensificarea unuia sau altuia dintre termenii frazei, exclamațiile, sufixele afective, alegerea cuvintelor și ordinea lor în frază, sînt tot atîtea mijloace prin care limbajul devine receptiv pentru viața afectivă. [6] Poetul Paul Claudel a imaginat odată, într-o frumoasă pagină, două femei vorbind cu vivacitate, dar în așa fel, încît cineva care le-ar fi ascultat dintr-o cameră vecină, ar fi prins numai intonațiile lor, nu și înțelesul cuvintelor rostite. Aceste intonații, contraste de timbre, ondulări ale frazei, felul vocilor de a se întîmpina și de a-și răspunde alcătuiesc pentru Claudel substanța inefabilă *, eterul ușor și volatil din care este făcută poezia. În comparație cu însuflețirea afectivă a vorbirii firești, vechiul alexandrin al prozodiei clasice pare mai degrabă proză, „ceva în același timp infantil și bătrînicios, pedant și mecanic, inventat pentru a despuia vibrațiile sufletului, inițiativele sonore ale simplei Psyche, de accentul lor cel mai naiv și de floarea lor cea mai delicată“ [7]. Limbajul comun are, așadar, unele mijloace de a se modela după viața intimă a sentimentului. Omul cel mai banal devine poet întru cît adaptează vorbirea sa la palpitațiile afectivității. Dar poetul și, în general, artiștii izbutesc pe această cale cu atît mai mult succes. Îndepărtînd toate opacitățile limbajului, contextele ei prestabilite și neintuitive, și dezvoltînd numai virtualitățile expresive ale vorbirii comune, artistul ni se dovedește a fi o ființă în care unele facultăți obștești cresc și se exaltează. Întocmai ca intuitivitatea, adîncimea psihică și fantezia sa creatoare, puterea expresivă a artistului este o însușire ale cărei rădăcini sînt împlîntate în psihologia generală și care îl diferențiază pe artist numai gradual de restul oamenilor.

* În ediția a III-a : inevitabilă. Corectat după edițiile anterioare și manuscris (n. ed.).

În sufletul artistului, imaginile sensibile se împerechează cu imaginea expresiei corespunzătoare. Astfel de „imagini-perechi“, cum le numește L. Arréat odată, există firește la acei artiști la care expresia nu coincide în materialitatea ei cu data sensibilă pe care trebuie s-o reprezinte. Astfel, compozitorul stăpînește într-un chip strîns asociat reprezentarea unui sentiment cu reprezentarea sunetelor care îl exprimă. Poetul posedă, în același timp cu sentimentul, concepția sau viziunea sa, și cuvintele, încatenarea lor și mișcarea generală a frazelor corespunzătoare. Sculptorul își reprezintă simultan o formă și gestul plastic care o poate realiza într-un material. Pentru pictor însă „imaginea-pereche“ a celorlalți artiști se rezolvă în identitate simplă, întrucît culoarea pe care și-o reprezintă nu diferă întru nimic de reprezentarea culorii materiale care urmează s-o exprime pe cea dintîi. Spre deosebire de pictor, la toți ceilalți artiști se poate distinge între imaginea sensibilă și imaginea expresiei, deși aceste două varietăți sînt adînc întrepătrunse. În acest înțeles se poate cu multă dreptate spune că muzicantul gîndește în sunete, sculptorul în forme și poetul în cu-

vinte. Atît de adînc fuzionează imaginea sensibilă cu imaginea expresiei în mentalitatea artistului, încît acesta din urmă are totdeauna sentimentul unicității absolute a expresiilor sale. Omul comun poate exprima același lucru în chipuri deosebite; artistul, într-un chip unic și de neînlocuit. Două sau mai multe „variante“ ale aceleiași poezii sînt de fapt niște poezii noi, corespunzînd unor viziuni deosebite. Uneori poetul simte lămurit că, pentru expresia sentimentului și viziunii sale, are nevoie de un anumit sistem de semne, cum ar fi, de pildă, acelea care alcătuiesc o limbă anumită. Așa a simțit poetul austriac Rainer Maria Rilke, într-o anumită împrejurare, că trebuie să scrie în franțuzește, deși limba lui obișnuită era alta. „Anul trecut, povestește odată Rilke lui Ch. Du Bos, sărbătorindu-se cinquantenarul lui Hofmannsthal, voiam să mă asociez și eu, să dau un semn oarecare, fără să știu bine ce anume trebuie să fac. Am deschis atunci carnetul pe care îl port totdeauna cu mine și în care notez treptat titlurile poemelor pe care vreau să le scriu, intîlnind cuvîntul: *Corne d'abondance.* Mi-am spus că tema aceasta i-ar conveni foarte bine lui Hofmannsthal și am început îndată, gîndindu-mă la cuvîntul german echivalent *Füllhorn,* să compun un poem german, pe care l-am scris dealtfel foarte repede. Simțeam însă că planul meu nu fusese realizat pe deplin și cuvîntul francez îmi reveni în primul plan al conștiinței. Începui deci să compun îndată un alt poem, în franțuzește, purtînd de data aceasta titlul *Corne d'abondance,* întrebîndu-mă tot timpul dacă nu mă voi găsi în fața unei simple traduceri a celui dintîi. Ceea ce s-a produs a fost însă tocmai contrariul și, fără voia mea, poemul francez s-a orientat de la sine într-o direcție cu totul deosebită.“ [8] Rilke a întocmit dealtfel un întreg volum de poeme scrise direct în limba franceză, arătînd adeseori constrîngerea interioară căreia i s-a supus, folosind o altă limbă decît limba sa maternă. Unitatea concepției cu expresia, una din formele cele mai caracteristice pe care și-o asumă puterea expresivă în artist, nu poate fi ilustrată mai bine ca în exemplul pe care ni-l oferă Rilke.

Nesfîrșită este sensibilitatea artistului pentru expresie, delicatețea cu care resimte nuanțele ei cele mai fine

și împotrivirea pe care o încearcă față de tot ce o jignește. Tipică este, din acest punct de vedere, o scenă pe care ne-o povestește Zola și în care actorul principal este Flaubert. „Turgheniev, care avea prietenie și admirație pentru Mérimée, voi... ca Flaubert să-i explice de ce găsea că autorul *Colombei* scrie rău. Flaubert citi deci o pagină, oprindu-se la fiecare linie, blamînd pe *qui* și pe *que,* revoltîndu-se contra expresiilor gata făcute, ca *prendre les armes* și *prodiguer des baisers.* Cacofonia anumitor întîlniri de silabe, uscăciunea sfîrșiturilor de fraze, punctuația ilogică, totul fu pomenit pe rînd.“ [9] Interesant este faptul că Turgheniev, care nu putea avea aceeași sensibilitate pentru limba franceză, și Zola, care era mai puțin artist, nu i-au dat dreptate lui Flaubert. Grija pe care dealtfel acesta din urmă o purta detaliilor celor mai mărunte ale expresiei este renumită. Corespondența sa este plină de evocări ale acelor nopți de intensă fervoare scriitoricească, în timpul cărora citea cu glas tare fraze din romanele sale în preparație, pentru a le proba în ritmul și sonoritatea lor. Iar dintr-o amintire a lui Gautier, povestită fraților Goncourt, știm că pe cînd redacta *Madame Bovary,* Flaubert a declarat odată că lucrarea este aproape gata, deoarece știe cum trebuie să cadă toate finalele frazelor pe care urmează să le compună. [10] În același fel, analizînd psihologia de scriitor a lui Stéphane Mallarmé, criticul A. Thibaudet scrie: „Cuvîntul, pentru el, îmbracă o existență prezentă și aproape halucinatorie... Mallarmé concepe esențialul poeziei ca faptul care constă în a înlătura orice cunoștință, în afară de «pietatea pentru cele douăzeci și patru de litere ale alfabetului, așa cum ele s-au fixat, prin miracolul infinității, într-o anumită limbă»“ [11]. Nu numai fiecare cuvînt, dar fiecare literă era asociată pentru Mallarmé cu anumite valori afective, după cum dovedesc notațiile pe care poetul le face în *Les mots anglais,* o mică scriere puțin cunoscută, citată de Thibaudet.

Trebuie adăugat, în fine, că puterea expresivă a artistului nu este o simplă facultate în serviciul fanteziei sale creatoare, dar în același timp o forță capabilă s-o fructifice pe aceasta din urmă. Propriile cunoștințe în

arta cîntecului, pe care le stăpîneau un Mozart sau Rossini, au fost pline de influențe asupra chipului în care ei se pricepeau a conduce vocile în operele lor. L. Arréat, care amintește acest exemplu, poate apoi adăuga și pe acela al lui Liszt, ale cărui compoziții au fost redevabile într-un mare grad neîntrecutei sale abilități tehnice.[12] Cît despre poeți, ingenioasa analiză a lui Ch. Renouvier a arătat odată cum marele dar verbal al lui V. Hugo, puterea sa de a-și reprezenta cuvinte, asociată cu nenumăratele sugestii legate de acestea, sînt răspunzătoare de caracterul digresiv și enumerativ al liricii lui.[13] Tocmai faptul, subliniat mai înainte, că imaginile împerecheate, date în psihologia artistului, sînt adînc solidare, explică faptul evidențiat adeseori că puterea expresivă decurge nu numai din intuitivitatea și fantezia mai vie a artistului, dar și din împrejurarea că aceste însușiri sporesc prin însăși acțiunea de a le manifesta și comunica. Vechea înțelepciune estetică a lui Boileau afirma că „ceea ce este bine conceput, poate fi enunțat cu claritate". Cu aceeași dreptate se poate însă adăuga că „ceea ce este mai bine enunțat, devine mai limpede și pentru spirit". Ca în toate domeniile vieții, tot astfel și în psihologia artistului, raportul dintre cauze și efecte reprezintă o ordine reversibilă, în care consecințele se pot întoarce asupra pricinilor, pentru a le întări și activa.

c) GENIU ȘI TALENT

Însușirile sufletești care, în acțiunea lor solidară și reciprocă, alcătuiesc structura artistică, înfățișînd potențarea unor facultăți psihologice comune, se pune întrebarea dacă nu cumva ele se diferențiază după însuși gradul intensității lor. Ideea după care geniul artistic ar fi un caz aparte al psihologiei, un ansamblu de calități de la care restul oamenilor ar fi excluși, ni s-a dovedit cu neputință de susținut. Nu este nici una din trăsăturile care compun portretul artistului a cărei anticipare să n-o aflăm printre energiile și funcțiunile psihologiei generale. Intuitivitatea artistului și afectivitatea sa, fantezia creatoare și puterea sa expresivă se regăsesc într-un grad

mai mic printre posibilitățile exemplarului comun al umanității. Dar dacă aceleași însușiri pot apărea și cu o intensitate redusă și cu una foarte mare, nu cumva între aceste extreme se poate intercala cazul intermediar al intensității lor potrivite? Experiența artistică ne face să simțim lămurit că nu toți artiștii se găsesc la același nivel. „Dacă cultura noastră ne îngăduie să simțim cu justețe, scrie odată J. Segond, putem să ne dăm seama cît este de inferior geniul lui Musset față de acela al lui Hugo sau Lamartine. Oricît de mare ar fi admirabilul Sofocle, el este totuși mai puțin admirabil și genial ca sublimul Eschil. Putem oare așeza pe Schubert în rangul suveran care este acela al unui Beethoven? Putem face oare din Fragonard egalul unui Watteau? Rude este oare... deopotrivă cu Rodin sau Bourdelle?" După părerea lui Segond, unii din acești artiști sînt *genii*, pe cînd ceilalți simple *talente*. Între geniu și talent nu există însă un abis. Geniul n-ar fi decît exaltarea unor însușiri, care, chiar în cazul talentului, ar înfățișa sporirea mai redusă a unor funcțiuni obișnuite. „Ce este în definitiv talentul, se întreabă Segond... dacă nu o medie mobilă între înălțimea inaccesibilă a geniului și puterea care se ascunde în oricare din noi, dar care este prea slabă pentru o creație adevărată."[1]

Simpla gradualitate nu mi se pare însă a explica toate deosebirile dintre talent și geniu. Evident, geniul reprezentînd cazul excesiv al unor însușiri curente, talentul nu se poate găsi decît pe linia acestei creșteri. Dar stabilirea simplei diferențieri graduale între geniu și omul comun și-a istovit interesul din momentul în care am putut lichida părerea că geniul ar putea fi o excepție monstruoasă în umanitate. Din clipa în care am anexat problema artistului psihologiei generale, obținînd dovada că pentru studiul lui valorează categoriile și metodele științei sufletului, putem încerca să diferențiem domeniul psihologic al creatorului de artă și după alte criterii decît ale gradualității. Ceea ce putem aștepta de la o astfel de încercare este nu numai o deosebire mai bună între geniu și talent, dar și o conturare mai precisă a întregului domeniu. Și încercarea trebuie făcută cu atît mai multe cuvinte, cu cît în fața unei realități calitative cum este

psihologia artistului, singurul criteriu cantitativ rămîne insuficient. Nu vom şti niciodată pe deplin ce este artistul, cîtă vreme nu-l vom înţelege decît ca pe o potenţare a omului comun. Vederea aceasta, justă şi suficientă cîtă vreme trebuia să legitimăm studiul lui cu mijloacele psihologiei, urmează acum a fi completată.

Fără a folosi deocamdată criterii noi, de natură calitativă, o altă deosebire graduală, provenind din felul intermitent al structurii artistice, se cuvine a fi pusă în lumină. Am arătat, în adevăr, că artistul nu este deopotrivă cu sine în toate momentele vieţii sale. Alături de clipele sale creatoare, cîte altele opace şi banale, în care artistul nu depăşeşte nivelul psihologic comun! Nu în toate împrejurările intuitivitatea şi fantezia artistului, adîncimea sa psihică şi puterea sa expresivă ating intensitatea lor posibilă. Dar această intermitenţă a structurii artistice poate fi totuşi mai frecventă sau mai rară. În cazul talentului, funcţiunile artistului se pot suspenda mai îndelung şi se amestecă mai puţin cu substanţa generală a vieţii sale. Geniul rămîne însă artist chiar în momentele mai îndepărtate de exerciţiul propriu-zis al artei lui şi îşi hrăneşte în chip mai amplu lucrarea din materia întregii sale vieţi sufleteşti. Ceea ce ne izbeşte, în primul rînd, cînd considerăm pe artiştii cărora le putem recunoaşte talent, dar nu geniu, este nu numai alternanţa foarte rapidă în ei a artistului cu omul banal, dar şi uşurinţa cu care pot trece de la o stare la alta, ca o dovadă a slabei aderenţe a creatorului de restul omului. În numeroase ocazii şi cu cea mai mare facilitate, un talent muzical, plastic sau poetic pot înjgheba o producţie agreabilă, după care trezirea omului comun este cu atît mai puternică. Această relativă neatîrnare a artistului de omul de rînd, în cazul talentului, se resimte în producţia lui, înzestrată cu un ecou mai slab, fără consecinţe pentru el sau pentru noi. Ceea ce nu porneşte din întregimea omului nu angajează nici totalitatea umanităţii în noi. Operele de talent ne pot atrage, dar nu ne cuceresc. Ne oprim în faţa lor cu partea superficială a conştiinţei noastre, dar nu ne dăruim lor pe de-a întregul şi nu ne lăsăm stăpîniţi de ele pînă în ultima adîncime.

Altfel se întîmplă cu geniul şi cu operele lui. Deşi structura lui artistică este tot intermitentă, ea are tendinţa de a-şi anexa întregul domeniu al conştiinţei. Filistinul apare mai rar alături de artist în cazul lui. Viaţa lui sufletească are un caracter mai permanent creator. Convergenţa momentelor sale sufleteşti în direcţia operei este mai strînsă. De aceea regăsim pe artist chiar în prilejurile şi în clipele cînd ne-am fi aşteptat mai puţin. Paradoxul geniului apare însă în momentul cînd trebuie să constatăm că, deşi orientarea lui artistică este mai statornică şi mai intensă, facilitatea lui poate fi mai mică decît a talentului. Cazul lui Leonardo da Vinci, care n-a izbutit, într-o viaţă întreagă, să termine o duzină de pînze, este un exemplu ilustrativ pentru această situaţie. Desigur, există şi genii pline de facilitate, bogate în talent, un Rafael, un Tizian, un Rubens, un Mozart, un Hugo. Dar există şi cazul contrar, al geniilor lipsite de uşurinţa talentului, un Leonardo, un Correggio, un Kleist. Este ca şi cum, avînd să poarte o povară mai mare, toate aceste înzestrări geniale se mişcă mai greu. Bogăţia lor îi stînjeneşte şi întocmai ca marii copaci care, înfigînd rădăcini mai adînci în pămînt, cresc mai încet, profunzimea din care se înalţă unele creaţii geniale le face să se întocmească mai încet şi mai rar. Dar primind în ele o experienţă mai vastă şi mai bogată, operele geniului trezesc un ecou mai întins şi influenţa lor ne stăpîneşte mai complet.

Este o consecinţă a celor arătate pînă aci faptul că, pe cînd din operele talentului ne vorbeşte numai un artist, în acele ale geniului se rosteşte un om. În impresia care se formează în noi din frecventarea personalităţilor geniale intră numeroşi factori extraestetici. Totdeauna în impresia genialităţii intră, ca un element hotărîtor, sentimentul unei noi evaluaţii etice şi religioase a lumii şi vieţii. Din această pricină, numai geniile, nu şi talentele, se găsesc în locurile de conducători spirituali ai umanităţii. Un artist care nu este decît artist nu poate pretinde la acest titlu şi nici la acela de om de geniu. Prin arta sa, dar depăşind prin înrîurirea pe care o exercită simpla impresie estetică, artistul de geniu ştie să-şi asocieze interesele fundamentale ale oamenilor. De aceea

în jurul personalităţilor de geniu se grupează nu numai publicul amatorilor de frumos, ci umanitatea suferindă şi luptătoare. Cît de strîmtă trebuie să ne apară deci ideea care, începînd de la Kant şi în vremea întregului romantism, recunoaşte în artă singurul domeniu de activitate al geniului. În ştiinţă, spunea Kant, cercetarea, aplicaţia şi metoda pot duce pe oricine, prin mecanismul natural al gîndirii, la rezultatele cele mai de seamă; nu însă şi în artă, unde se cere o înzestrare deopotrivă cu energiile creatoare ale naturii. Un savant poate fi format în şcoala altora, nu însă şi un artist. Iar dacă se cuvine a rezerva termenul de geniu numai înzestrărilor înnăscute şi absolut originale, se înţelege de ce poate fi el meritat cu adevărat numai de artist. [2] Interesantele observaţii ale lui Kant sînt însă juste mai mult prin ceea ce ele afirmă decît prin ceea ce neagă. Este oare sigur că nu pot exista genii ştiinţifice? Reuşitele cele mai de seamă ale ştiinţei stau oare în posibilităţile oricărei inteligenţe omeneşti? Nu trebuie oare să recunoaştem şi marilor capete ştiinţifice o spontaneitate şi o originalitate care îndreptăţeşte calificarea lor de genii? Nu există apoi genii etice şi religioase? Toţi aceştia, deopotrivă cu marii artişti, pot crea noi valori ale lumii şi vieţii, şi în această facultate a lor stă temeiul impresiei de genialitate cu care le răspundem. Cum putem limita oare întrebuinţarea calificării de geniu în favoarea exclusivă a artiştilor, cînd ei o merită pe deplin numai atunci cînd păstrează ceva din firea înţelepţilor şi a profeţilor?

Dar poate că geniul nu este altceva decît facultatea de a crea plăsmuiri *vii*? Geniul n-ar fi atunci decît însuşirea care repetă în om şi aminteşte pe Creatorul lumii. Cînd pe la începutul veacului al XVIII-lea s-a elaborat doctrina modernă a geniului, lucrul s-a făcut cu sprijinul acestor reprezentări religioase. Împrejurarea apare limpede în scrierile lui Shaftesbury, unul din primii filozofi ai geniului. „Poetul, scrie Shaftesbury, este un al doilea Creator, un adevărat Prometeu după Jupiter. Întocmai ca acest artist suveran sau ca natura plastică şi universală, el plăsmuieşte un întreg coerent şi proporţionat în el însuşi, cu subordonarea voită a părţilor componente." [3] Se înţelege însă că armonia operelor geniale

nu este o potrivire mecanică de lucruri care îşi convin: un principiu viu le susţine, un suflet le poartă. Justa adaptare a culorilor în costumul unei femei elegante sau aceea a liniilor şi tonurilor în decorarea unui interior nu sînt încă opere de geniu. Existenţa acestora nu se isprăveşte în simplul plan al senzaţiilor; ele cuprind mai mult şi pătrund mai adînc. Există desigur şi tablouri, melodii sau versuri care nu sînt mai mult decît combinaţii plăcute de culori, sunete sau cuvinte. Sub categoria decorativului intră şi numeroase opere ale pictorilor, compozitorilor sau poeţilor; dar nu acestora le rezervăm atributul de geniale. Rangul suprem al genialităţii îl recunoaştem numai operelor a căror unitate provine din aceea a sufletului original care se manifestă prin ele. Prezenţa unui astfel de suflet leagă între ele aspectele variate şi le constituie într-o adevărată unitate organică. Un suflet original ştie să selecteze şi să impună anumite valori, şi sub influenţa lui înfăţişările haotice ale lumii se aleg şi se grupează în unităţi expresive. Cine nu are un asemenea suflet original, creator de valori, simplele înzestrări de talent nu pot izbuti altceva decît combinaţii decorative sau pot cel mult imita pe marii originali, purtînd glasul lor mai departe. Dar originalitatea se imită cu greutate. Totdeauna vom recunoaşte în vocea artiştilor de a doua mînă matităţi ale sunetului, contradicţii ale tonului, coadaptări insuficiente. Unitatea operelor lor se va resimţi în consecinţă.

Aderenţa mai slabă a artistului de restul omului, în cazul talentului, explică apoi educabilitatea acestuia, putinţa lui de a face achiziţii noi şi de a se perfecţiona. Geniul este însă înnăscut şi improgresiv. Lucrarea lui se leagă de temeliile individualităţii, pe cînd a talentului de straturi mai superficiale ale conştiinţei, capabile de a fi modificate şi îmbunătăţite. Putem desigur educa deprinderile omului şi funcţiunile lui de relaţie, nu însă individualitatea lui. Un artist poate ajunge să vadă mai bine şi să exprime mai precis sau mai sugestiv, nu însă să devie mai original. Dar cum toate funcţiunile artistului sînt solidare şi cum intuitivitatea şi expresivitatea lui sînt comandate şi orientate de chipul lui mai adînc de a resimţi lumea şi viaţa, acolo unde acesta lipseşte,

voinţa intervine pentru a-l înlocui. Operele talentului au astfel un caracter *voit*, pe cînd acelea ale geniului unul cu totul natural. În lucrarea talentului devine sensibilă sforţarea, străduinţa de a ţine laolaltă şi de a conduce convergent elementele operei. Aceleaşi efecte se produc pentru geniu în modul cel mai firesc şi cu cea mai mare uşurinţă. Există evident şi genii cu elaboraţia dificilă ; chinurile lor sînt deopotrivă cu spasmele naşterii, nu cu ostenelile lucrătorului care are de îndeplinit o muncă grea. Atingem astfel o nouă deosebire între geniu şi talent. Lucrarea voită a talentului se întovărăşeşte într-o mai largă măsură cu conştiinţa ; geniul este îndatorat inconştientului său. Opera talentului este mai previzibilă, mai logic călăuzită, mai dominată de funcţiunile raţionale ale conştiinţei ; opera geniului este însă mai neaşteptată, mai bogată în surprize, mai iraţională. Talentul ştie mai bine încotro se îndreaptă, geniul poate fi adeseori el însuşi uimit de punctul unde a ajuns. Fără îndoială, factori raţionali şi iraţionali, conştienţi şi inconştienţi se amestecă în creaţia oricărui artist, dar dozajul lor este felurit în cazul talentului sau al geniului. Pentru a înţelege această nouă diferenţiere este însă necesară cunoaşterea procesului creator, a cărui analiză urmează s-o întreprindem acum.

2. CREAŢIA ARTISTICĂ

Elementele structurii artistice, aşa cum le-am descris în capitolul anterior, nu sînt active tot timpul şi nici în aceeaşi măsură. Există o succesivitate şi o denivelare a însuşirilor artistice în procesul de constituire al unei opere. Pentru ca o operă de artă să ia naştere este necesară mai întîi o stare de *pregătire*, în timpul căreia conştiinţa asimilează şi dezvoltă materialele şi facultăţile cu ajutorul cărora opera se va clădi. Dincolo de această stare, apare clipa fulgerătoare a *inspiraţiei*, sinteză provizorie şi spontană a materialelor pregătirii, pe care conştiinţa o primeşte ca un dar al inconştientului. Rodul inspiraţiei evoluează, dezvoltîndu-se, transformîndu-se sau primind grefa unor alte inspiraţii. Este ceea ce cu un cuvînt se numeşte faza de *invenţie*. În fine, concepţia operei trebuie realizată într-un material oarecare, folosind anumite procedee tehnice : *execuţia* încheie, aşadar, procesul. Nevoile analizei ne fac a distinge între aceste felurite etape, făcînd din ele momentele succesive şi exclusive unele faţă de altele ale unei aceleiaşi serii. Lucrul este adevărat *grosso modo ;* privind însă mai de aproape, vom avea ocazia să recunoaştem împrejurări în care aceste felurite momente se întrepătrund şi se solicită reciproc. Considerîndu-le deocamdată separat, trebuie adăogat că diversele însuşiri artistice nu sînt interesate deopotrivă şi în egală măsură în timpul fiecăreia din fazele amintite în parte. Sînt clipe ale procesului creator în care intuiti-

vitatea este mai activă, altele în care adîncimea psihică, fantezia creatoare sau puterea expresivă intră în ritmul unei funcţionări mai intense. Pe de altă parte, nu numai facultăţile proprii şi caracteristice structurii artistice suferă această denivelare în timpul constituirii operei, dar şi funcţiunile generale şi comune ale vieţii sufleteşti. Sînt etape ale creaţiei în care activitatea inconştientă şi iraţională este mai vie şi altele în care lucrează mai intens energiile conştiente şi logice. Pentru a stabili toate aceste diferenţieri este însă nevoie a studia pe rînd fazele creaţiei artistice, începînd cu :

a) PREGATIREA OPEREI

Nici un artist nu poate spune cînd începe pregătirea uneia din operele lui. În majoritatea cazurilor, desigur foarte de timpuriu, dacă ţinem seama în ce măsură activitatea artistică este debitoare primelor impresii ale copilăriei. Artistul este omul care se simte mai mult urmărit de copilăria lui. Pe cînd, pentru majoritatea indivizilor, copilăria rămîne un domeniu învăluit în umbră şi uitare, artistul revine necontenit către ea, pentru a găsi acolo o bună parte din materialele constitutive ale operei lui. Individul comun este de obicei omul practic, trăind în prezentul în care se desfăşoară interesele lui. Pentru a te întoarce către sfera de amintiri ale copilăriei, este necesară o disponibilitate a atenţiei, o predispoziţie către contemplarea gratuită, care caracterizează îndeobşte pe artist. În al doilea rînd, dacă admitem, împreună cu psihanaliza, că opera alcătuieşte corectarea unei realităţi resimţită ca nesatisfăcătoare, unde o poate afla artistul mai bine ca printre reminiscenţele copilăriei, epocă în care dorinţele se împlinesc mai uşor, în care diferenţa de potenţial dintre năzuinţe şi realizare este mai mică ? În fine, intuitivitatea copilăriei este superioară, impresiile ei nu se amestecă şi nu se anulează în pasta prenoţiunilor, aşa cum este, în genere, cazul pentru adult. Lumea trăieşte în culori mai fragede pentru copil ; reacţiile lui sînt mai virginale. Este firesc deci ca artistul să revină către începuturile vieţii sale. Şi, de fapt, numeroşi

sînt artiştii, în primul rînd artiştii narativi, un Rousseau, un Goethe, un Tolstoi, un Stendhal, care şi-au povestit cu plăcere copilăria. Cînd n-au făcut-o în numele lor propriu şi sub forma confesiunii, locul pe care l-au dat în operele lor caracterelor de copii, aşa cum este cazul unui Dickens, Daudet, Dostoievski etc., arată cît datoresc şi aceştia primelor lor amintiri. Situaţia poate fi verificată şi pentru unii dintre artiştii plastici. S-a vorbit astfel uneori de infantilismul unor pictori renumiţi. În ce-l priveşte pe Leonardo da Vinci, Freud susţine că întreaga lui operă a fost dominată de anumite impresii ale copilului de altădată. Un caz limpede de infantilism este acela al lui Van Gogh, al cărui ataşament de fratele său Theo, pentru plăcerea căruia a continuat totdeauna să picteze, menţinea o legătură cordială care îl fericise altădată. Întreaga pictură a lui Van Gogh este o perseverare în sfera copilăriei. Şi, după cum observă unii dintre psihologii care l-au studiat, este semnificativ pentru infantilismul pictorului olandez faptul că el a semnat totdeauna cu numele lui mic, Vincent : o trăsătură care îl apropie dealtfel de Leonardo şi de Rembrandt.[1] Fără a ne opri mai pe larg asupra problemei complexelor „infantile" în creaţia artistică, putem reţine totuşi principiul că pregătirea unei opere nu începe într-un moment precis, ci că foarte adeseori ea se leagă prin rădăcini adînci şi difuze de primii ani ai vieţii.

Să adăugăm îndată că peste amintirile copilăriei se suprapune experienţa vieţii. Sute şi mii de experienţe, pe care artistul nu le-a căutat, pe care le-a receptat fără să-şi dea seama imediat ce pot deveni pentru el, se varsă în receptacolul operei. Puterea sa de a simţi, în care fantezia creatoare a artistului găseşte centrul activ al plăsmuirilor sale, se formează şi se adînceşte în nenumăratele împrejurări ale existenţei. Se poate cita, în această privinţă, o frumoasă pagină a lui Rainer Maria Rilke, în care ni se dezvăluie ţesătura deasă de evenimente şi de reacţii în faţa lor, din care este făcut un singur vers. „Pentru a scrie un singur vers, notează Rilke, trebuie să fi văzut multe oraşe, oameni şi locuri, trebuie să cunoşti animalele, să simţi cum zboară păsările şi să ştii ce mişcare fac micile flori cînd se deschid

dimineaţa. Trebuie să-ţi reaminteşti de drumuri în regiuni necunoscute, de întîlniri neaşteptate, de plecări pe care le presimţeai de mult, de acele zile ale copilăriei al căror mister nu s-a luminat încă, de părinţii tăi pe care i-ai jignit tocmai atunci cînd îţi aduceau o bucurie rămasă neînţeleasă, de boli ale copilăriei care începeau atît de ciudat, prin transformări atît de profunde şi grave, şi trebuie să-ţi reaminteşti de zile petrecute în camere calme şi închise, de dimineţi la malul mării, de marea însăşi, de multe mări şi de nopţi de călătorie care fremătau intens şi zburau împreună cu toate stelele..." [2] Vastă şi indefinită este substanţa de viaţă din care se distilează o operă de artă, oricît de mărginite ar fi proporţiile ei. Întocmai cum sucul unei fructe sau parfumul unei flori presupun întreaga existenţă minerală şi organică a pămîntului, un singur vers dintr-o poemă se desprinde din perspectiva întregii vieţi sufleteşti a artistului care l-a făurit.

Dar tocmai împrejurarea că faza de preparaţie a unei opere este difuză şi coincide cu înseşi limitele experienţei artistului, arată cît de greşită este metoda care vrea să găsească într-un eveniment anumit originea precisă a fiecăreia dintre operele sale. Se ştie ce aplicaţie a dat în Germania acestei metode istoricul literar Scherer şi şcoala sa, atunci, de pildă, cînd credeau a recunoaşte originea unei plăsmuiri artistice cum este Mephisto, în Merck, un cunoscut al lui Goethe, şi în portretul Margaretei, amintiri din relaţiile poetului cu Friederike Brion. Această metodă s-a bucurat de o largă răspîndire, datorită desigur uşurinţei cu care poate fi manevrată. Astăzi încă numeroşi sînt cercetătorii care în faţa unei opere de artă socotesc a avea în primul rînd datoria de a găsi evenimentul care a inspirat-o. Desigur, artiştii înşişi nu gîndesc la fel şi unii din ei au găsit prilejul de a protesta împotriva acestei înţelegeri micşorătoare a artei. Astfel, Flaubert într-o scrisoare adresată prietenei sale Louise Colet : „Mă întrebi, scrie el, dacă cele cîteva rînduri pe care ţi le-am trimis au fost scrise pentru tine. Ai vrea să ştii pentru cine, geloaso ? Pentru nimeni, ca tot ce-am scris. M-am oprit totdeauna de a pune ceva din mine în operele mele şi totuşi am pus mult. Totdeauna am încercat să nu reduc arta la satisfacţia unei personalităţi izolate. Am scris pagini pline de afecţiune şi pagini fierbinţi fără nici o înflăcărare a sîngelui. Am închipuit, mi-am reamintit şi am combinat. Rîndurile pe care le-ai citit nu corespund nici unei amintiri." [3] Nu numai că foarte deseori creaţia se produce în desăvîrşită independenţă de împrejurările precise ale vieţii artiştilor, capabile a fi identificate în biografia lor, fie aceste evenimente pe care le-au trăit, oameni cu care soarta lor s-a încrucişat sau medii în care s-au dezvoltat, dar uneori opera lor păstrează tocmai semnul opoziţiei faţă de acestea. Reacţia antagonistă a unora dintre artişti faţă de mediul lor este un fapt pe care îl putem deseori constata. Cuprinsul vieţii reapare astfel în operă cu semnul schimbat şi aceasta din urmă, în loc de a fi oglindirea celei dintîi, este reconstrucţia ei răsturnată, într-un plan izolat şi opus. În acest sens a putut arăta odată un biograf al lui Stendhal, cum întregul fel de a simţi al autorului lui *Le Rouge et le Noir* s-a format nu sub influenţa modelelor care i-au străjuit copilăria şi tinereţea, ci din împotrivirea sistematică faţă de ele. „Primejdia educaţiilor fericite, ni se spune, este că copilul primeşte fără control opiniile şi deprinderile mediului său. Printr-un efect simetric, copilăriile contrariate dezvoltă o nevoie de universală contradicţie. Ceea ce Stendhal numeşte «espagnolismul» său n-a fost decît această reacţie brutală a unei personalităţi fortificate, prin singurătate şi constrîngere, împotriva ideilor mediului familial. În orice materie şi în toate privinţele, Stendhal lua orbeşte o poziţie contrarie faţă de Cherubin Beyle şi de mătuşa Sophie ; el se aşeza cu ştiinţă la antipozii felului lor de a gîndi şi de a se purta." [4] Metoda explicaţiei biografice a artei se izbeşte astfel de mari greutăţi, întrucît artiştii s-au complăcut uneori a se face independenţi de împrejurările concrete ale vieţii lor, iar în alte rînduri le-au dominat dintr-o poziţie antagonistă.

Toate acestea nu înseamnă însă că artiştii despre care vorbim n-au folosit nimic din experienţele lor, că opera clădită de ei n-a trecut printr-o fază de preparaţie, ci numai că punerea acesteia în legătură cu anumite evenimente precise ale biografiei se izbeşte de mari greutăţi.

Chiar atunci cînd artiștii înșiși declară a datora unele din inspirațiile lor anumitor împrejurări bine conturate, de pildă atunci cînd Wagner atribuie ideea unora din episoadele *Vasului fantomă* călătoriei sale aventuroase în apropierea coastelor Norvegiei [5], putem spune că circumstanța concretă n-a lucrat decît ca o străpungere de istm, pe urma căreia s-au revărsat apele pînă atunci izolate ale oceanului interior. Pregătirea operei începuse cu mult înaintea clipei în care s-a desenat mai întîi figura ei viitoare, și schema provizorie întrezărită atunci a început să primească materiale sau să folosească aptitudini, strînse și dezvoltate într-un lung trecut. Căci nu încape îndoială că ceea ce artistul adună în faza de preparație sînt deopotrivă materiale și energii. Care sînt aceste materiale și energii ?

Desigur, multe din facultățile care compun structura artistică sînt susceptibile pînă la un punct a se dezvolta. Nu spunem despre atîți artiști, mai cu seamă despre acei din categoria talentului, că viața i-a adîncit, că limpezimea viziunii lor și puterea lor de a examina au crescut cu timpul ? Nu trebuie oare să constatăm un progres al înzestrării atunci cînd studiem pe Alecsandri, între cele dintîi versuri pe care le-a scris și *Pastelurile* sale, rod al maturității ? Am arătat că, în mod general, geniul este mai improgresiv decît talentul și că iraționalul creației sale este atît de mare, încît lucrarea lui rămîne independentă de acumulările experienței. Talentul este în schimb susceptibil de perfecționare. Și totuși nu toți factorii structurii artistice sînt capabili a se dezvolta în aceeași măsură. Energia reacției sentimentale, puterea de a călăuzi afectul în adîncime, deopotrivă cu ingeniozitatea fanteziei, sînt daruri fixate în organizația noastră și ca atare improgresive ca și aceasta. Nimeni nu poate dobîndi o facultate mai bogată a răsunetului afectiv și o fantezie mai vie decît acelea pe care natura i le-a dăruit din primul moment. Nimeni nu le poate cîștiga în proporții cît de reduse, dacă „natura“ i le-a refuzat cu totul. Dimpotrivă, intuitivitatea și puterea expresivă pot crește și se pot perfecționa. Metodele observației pot folosi și intuitivității. Cine străbate jurnalul intim al lui Jules Renard are adeseori impresia că artistul se aplică la lucrarea de încercare și creștere a puterilor intuitive care vor obține mai tîrziu notațiile din *Histoire naturelle*. De asemeni, studiul artiștilor mai vechi poate educa puterea expresivă. Se cunoaște astfel cazul unor poeți izbutind să se exprime desăvîrșit într-o altă limbă decît aceea a nașterii lor, de pildă a unui Jean Moréas (Papadiamantopoulos), reușind să-și anexeze cu măiestrie instrumentul limbii franceze, printr-o lungă și zeloasă frecventare a poeților mai vechi. Această perfecționare a energiilor creației se obține uneori în șirul operelor aceluiași artist. Opere mai vechi pot apărea astfel ca pregătirea altora mai noi. Alteori, opere simultane, dar nedesăvîrșite, par a fi îndeplinit aceeași funcțiune. Pentru a maturiza puterile care aveau să slujească marii realizări a lui *Faust*, vedem astfel pe tînărul Goethe încercîndu-se în poeme dramatice și filozofice mai mici, ca *Prometheus*, *Satyros*, *Mahomet* etc., rămase neterminate : lucrări de antrenament, din care se va desprinde elanul operei definitive.

Am spus că pregătirea n-are numai rolul de a educa puterile creației, dar și pe acela de a strînge un material. Care sînt categoriile acestui material ? Fr. Gundolf a încercat odată o clasificare a materialelor pregătirii, distingînd între *experiențele originare* și *experiențele culturale* (*Urerlebnisse* și *Bildungserlebnisse*). [6] Cu aplicare la Goethe, experiențe originare sînt acelea religioase, titanice sau erotice, în timp ce experiențe culturale sînt acelea ale istoriei germane, ale descoperirii lui Shakespeare sau ale antichității clasice, ale călătoriei în Italia sau acelea cîștigate în lectura vechilor poeți orientali etc. Am spune că, pe cînd experiențele originare sînt izbucnite din propria spontaneitate a artistului, cele culturale sînt obținute prin mediațiunea unei sfere de cultură. Evident, distincția dintre cele două feluri de experiențe interne, integrabile pentru noi în noțiunea largă a pregătirii materiale, nu este radicală. Ele se asociază și se întrepătrund tot timpul. Astfel, pentru Gundolf, numai creațiile *lirice* ale lui Goethe conțin experiențele sale originare reprezentate în materia eului său, în timp ce operele sale *simbolice* manifestă aceleași experiențe originare într-o lume de forme absorbită pe calea cul-

turii, iar cele *alegorice* îmbracă experiențe derivate, de a doua mînă, în haina unor plăsmuiri culese tot din cultură. *Faust* este astfel o operă simbolică, deoarece, sub lumea lui de forme obiective, împrumutate legendei, simțim pulsațiile intime ale vieții poetului, propria sa luptă de a cuceri înțelesul vieții. Adînca întrepătrundere simbolică a culturii cu experiența este imposibilă în cazul alegoriei, unde experiențele, provenind ele însele dintr-o sferă exterioară, n-au aceeași virtute de a asimila formele obiective ale naturii, legendei sau istoriei. Legătura dintre unele și altele rămîne astfel în cazul alegoriei mai slabă și mai exterioară. Oricare ar fi însă mecanismul creației în aceste ocazii, distinse cu subtilitate de Gundolf, ceea ce ne interesează să reținem este cum pregătirea operei se alimentează din îndoitul izvor al trăirilor proprii și al culturii și cum, de cele mai multe ori, ambele izvoare își amestecă apele lor. Firește, sînt artiști la care precumpănește originarul, alții la care domină cultura. Artiști mișcați de demonia unor puteri necultivate și alții lustruiți de școală, de studii și de exemple. Comparați pe Rimbaud cu Leconte de Lisle ! Comparați pietatea naivă a unui Ducio, cu arta savantă a unui Rafael, pictor al umanismului, cum a fost numit odată. [7] Este cu neputință să nu vedem în sfera căror experiențe s-a petrecut pregătirea unuia sau a celuilalt.

Pregătirea despre care a fost vorba pînă acum este *inexpresă*, întrucît adună materiale și ascute facultăți mai înainte ca viziunea unei opere să se fi format în spiritul artistului. Există însă și o pregătire *expresă*, care începe a se desfășura după momentul inspirației. Există o strîngere a materialelor și o exercitare a puterilor care vin să alimenteze sau să sprijine figura unei opere întrezărite. O astfel de pregătire expresă este aceea a lui Zola cercetînd viața minierilor în vederea romanului *Germinal*, a lui Flaubert studiind istoria Cartaginei, pe cînd proiecta vasta frescă din *Salammbô* și a atîtor pictori încercînd separat detalii dintr-o compoziție mai largă. În aceeași clasă intră lucrarea virtuozului care prepară un concert sau a actorului care repetă o scenă. Avem de-a face în toate aceste împrejurări cu o acțiune dirijată și coordonată cu o concepție stabilită în liniile ei

largi. Pregătirea expresă nu mai este deci etapa cu care începe procesul creației. Ea se conexează mai degrabă cu momentul execuției și alcătuiește un prim exemplu despre felul în care feluritele faze ale creației se întrepătrund.

b) INSPIRAȚIA

„Entuziasmul nu este starea de suflet a unui scriitor“, a spus odată Valéry. [1] Și pentru că entuziasmul este una din însușirile care disting inspirația, numeroși sînt astăzi aceia care, autorizîndu-se de la cuvîntul lui Valéry, tăgăduiesc inspirației orice rol în procesul creator. Mărturiile artiștilor ne îndreptățesc însă a ne comporta critic față de această părere. Există, fără îndoială, în desfășurarea de stări sufletești care conduce în cele din urmă la realizarea operei, un moment exploziv în care se desenează liniile generale ale operei viitoare. Figura întrezărită se poate modifica cu timpul și uneori în asemenea măsură, încît opera terminată să nu mai semene aproape deloc cu schița întrezărită în primul moment. Nu este însă mai puțin adevărat că acest prim moment al exploziei pune în mișcare procesul și că, fără el, lucrarea de organizare a operei n-ar începe niciodată.

Apropierea momentului exploziv este resimțită de artist ca o vagă stare de disponibilitate, de cercetare fără obiect, de nevoie de a crea neorientată încă asupra unei ținte. Artiștii au notat-o uneori. „Cineva m-a făcut să observ cu drept cuvînt, scrie Tolstoi, că fac o greșeală nefolosind timpul liber pentru a scrie. De mult nu-mi mai amintesc a fi resimțit o astfel de dorință de a scrie, tot atît de puternică, plină de încredere și sigură pe sine. N-am încă un subiect sau, mai bine-zis, n-am nici unul care să mă ispitească în chip deosebit : dar chiar dacă ar fi să mă înșel, cred că aș putea trata pe oricare.“ [2] Valéry a resimțit odată același moment, conexat cu o stare muzicală : *„Cloches, cloches de Gêne... je demeure, l'oeil fixé sur la cloche qui à cent mètres d'ici tinte, détourné et la main arrêtée qui tient la plume prête — à quoi ? Le vide. Et seuls l'intention, le besoin,*

l'instinct, le fantôme d'écrire. Ecrire quoi ? Le mur rappelle à ses losanges le regard." [3] Este ca un fel de curățire a cîmpului conștiinței, făcut apt de a primi sămînța operei. Pe măsură ce aceasta se apropie, adusă de valul vieții inconștiente, o mare neliniște pune stăpînire pe artist. Grillparzer a povestit odată noaptea de febră care a precedat plăsmuirea uneia din operele sale. Trezit cu senzația că se găsește în pragul unei boli grele, poetul a așternut în cîteva minute subiectul tragediei *Die Ahnfrau.* [4]

În sfîrșit, explozia se produce. Dar artistul n-are impresia că ceea ce se organizează în spiritul său este rezultatul unei lucrări active, ci un produs impus de forțe exterioare conștiinței sale. Au fost artiști care au izbutit să surprindă momentul precis al acestei revărsări a inconștientului în conștiință. Foarte instructivă este, din acest punct de vedere, pagina în care Richard Wagner a descris felul în care i-a apărut motivul preludiului la *Aurul Rinului.* „Înapoindu-mă în cursul după-amiezii acasă, istorisește Wagner, m-am întins pe o canapea tare, așteptînd somnul dorit. Dar somnul nu veni și simții numai cum alunec într-o somnolență, în timpul căreia mi se păru că mă cufund într-un repede curent de apă. Murmurul acestei ape luă curînd un caracter muzical : era acordul în mi bemol major, răsunînd și plutind în arpegii neîntrerupte. Mai tîrziu aceste arpegii se schimbară în figuri mai accelerate, dar acordul în mi bemol major nu se modifică, și persistența lui părea că dă o semnificație profundă elementului lichid în care mă cufundasem. Deodată, avui senzația că undele mă acoperă în cascadă și, înspăimîntat, mă trezii. Îmi dădui imediat seama că îmi apăruse motivul preludiului din *Aurul Rinului,* așa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da pînă atunci o formă." [5] Este una din cele mai izbutite descrieri ale fenomenului inspirației, surprins în însuși momentul irupției ei. Documentele relative la această etapă a creației, pe care le putem spicui în literatura autobiografiilor și a confesiunilor, sînt firește mai numeroase, dar toate se referă mai degrabă la stările cu care inspirația se însoțește, nu atît la procesul însuși,

așa cum i-a apărut lui Wagner prin norocul unei clipe unice, dar și printr-un remarcabil dar de a se observa pe sine.

Printre stările conexate cu inspirația putem distinge sentimentul *spontaneității,* al *necesității* și *frenezia afectivă,* adică tocmai entuziasmul pe care am văzut că Valéry îl tăgăduia adevăraților artiști. Inspirația este mai întîi o stare de spontaneitate. Evident, artistul o poate căuta și uneori ea apare, de fapt, după ce creatorul a dat atenției sale o anumită direcție. Chiar în cazul preludiului la *Aurul Rinului,* motivul nu i-a apărut lui Wagner decît într-un moment cînd preocuparea sa era mai stăruitoare. Inspirația este, în aceste împrejurări, soluția unei probleme, slăbirea unei tensiuni. Dar chiar atunci cînd inspirația este precedată de o fază de pregătire conștientă, explozia ei se însoțește cu sentimentul spontaneității, deoarece între cele două stări nu există o legătură directă și nemijlocită. Cînd un matematician ajunge la soluția unei probleme, prin străbaterea tuturor etapelor unui raționament, el n-are nici impresia unei inspirații și nici nu trăiește sentimentul spontaneității, pentru că din lanțul ideației sale nu lipsește nici un inel. În cazul artistului inspirat, lipsesc însă multe inele între lucrarea conștientă anticipatoare și rezultatul ei tardiv și neașteptat, încît ceea ce apare în cele din urmă nu este resimțit ca fructul unei hărnicii mai vechi, ci ca darul spontaneității sale. Să adăugăm că situația se poate repeta și pentru unii matematicieni, ca și pentru toți oamenii de știință obsedați de vreo problemă a specialității lor. În toate aceste cazuri, sîntem îndreptățiți să spunem că numai începutul și sfîrșitul procesului figurează în conștiință, în timp ce desfășurarea lui medie aparține travaliului inconștient.

Sentimentul spontaneității apare totdeauna împreună cu acel al necesității. Rolul inspirației se ivește ca din nimic, dar cu o forță căreia artistul nu i se poate sustrage. „Poeziile mele, istorisea Goethe lui Eckermann, năvăleau subit asupra mea și cereau a fi făcute fără întîrziere, încît mă simțeam obligat să le scriu în aceeași clipă." [6] Unde lipsește sentimentul necesității, inspirația nu este autentică și valoarea operei dubioasă. Este ceea

ce afirmă Rilke, sfătuind pe un tînăr discipol : „O operă de artă este bună cînd apare cu necesitate. În acest fel al originii sale stă judecata ei.“ [7] În fine, aurora unei opere în momentul inspirației se produce uneori cu o efuzie de sentimente puternice, a căror descriere, împreună cu celelalte caracteristici ale inspirației, a făcut-o Fr. Nietzsche, într-o pagină devenită clasică și pe care ne cerem voie a o transcrie în întregime : „Avut-a cineva, la acest sfîrșit al veacului al XIX-lea, noțiunea clară despre ceea ce poeții, în marile epoci ale umanității, numeau *inspirație ?* Dacă nimeni n-o cunoaște, vă voi explica-o eu. Cine păstrează în sine cea mai mică parcelă de superstiție nu se va putea apăra împotriva ideii că în aceste clipe nu este decît incarnația, purtătorul de voce și mediul unor puteri superioare. Cuvîntul : revelație, luat în sensul că deodată «ceva» se revelează vederii sau auzului nostru, cu o nespusă preciziune, cu o inefabilă delicatețe, «ceva» care ne zguduie și ne răscolește pînă în adîncul ființei noastre — acest cuvînt este expresia realității exacte. Asculți și nu cauți ; iei, fără să te întrebi cine dă. Asemeni unui fulger, gîndirea izbucnește deodată, cu o necesitate absolută, fără șovăire sau căutare. Niciodată n-a trebuit să aleg. Este o încîntare, în timpul căreia sufletul nostru, cuprins de o nemăsurată tensiune, se ușurează uneori printr-un torent de lacrimi. o încîntare care ne grăbește sau încetinează pașii, fără să vrem ; este un extaz care ne răpește nouă înșine, lăsîndu-ne percepția lămurită a mii de fiori delicați, care ne fac să vibrăm în întregime, pînă în vîrful picioarelor. Este o plenitudine de fericire, în care extrema suferință și groază nu mai sînt resimțite ca un contrast, ci ca părți integrante și indispensabile, ca o nuanță necesară în sînul acestui ocean de lumină.“ [8] Poate nimeni n-a descris cu atîta forță frenezia afectivă a inspirației, desigur pentru motivul că nimeni nu a încercat-o mai puternic ca Nietzsche, în acele momente de supremă încordare cînd așternea paginile din *Ecce homo.* Cazul este însă mai des, și scrisorile lui Flaubert conțin de cîteva ori mărturia lacrimilor pe care le-a vărsat în timpul ucigătorului său lucru de noapte. Lacrimi ale unei mari surescitări, lacrimi ale istovirii, dar și lacrimi ale

fericirii în plenitudine, ale împlinirii unui destin omenesc. Multe, nenumărat de multe elemente ale sufletului nostru, nenumărate imagini, amintiri, judecăți și tendințe, care pînă atunci existau răzlețe, găsesc în clipa inspirației drumurile convergente ale adaptării lor reciproce, ale unificării lor într-o sinteză atotcuprinzătoare. Din haosul sufletului se desprinde cosmosul operei, și frenezia afectivă, jubilarea inspirației este salutul cu care artistul răspunde răsăririi acestei lumi de frumusețe.

Dintre toate facultățile care compun structura artistică, cele mai active în timpul inspirației sînt răscolirea afectivă și fantezia creatoare. În focul inspirației, sub presiunea unei mari descărcări sentimentale, se călește unitatea viitoare a operei. Intuițiile de detaliu și perfecțiunea expresiei au de cîștigat din munca artistică ulterioară. Lucrarea plăsmuitoare a fanteziei poate fi gata din primul moment. Poate fi, deși nu este gata totdeauna. Dezvoltările de mai tîrziu ne vor arăta în ce măsură lucrul artistic modifică viziunea globală a inspirației, altoind-o uneori cu inspirații noi sau deviind-o prin opera conștientă a execuției. Sînt chiar artiști care socotesc că, în procesul creației, contribuția execuției este și trebuie să fie mai mare decît a inspirației. Am văzut că Paul Valéry face parte dintre aceștia. [9] Dar dacă există inspirații temperate de execuție, există și cazul contrar, al unor execuții împlinite sub stăpînirea neîntreruptă a unei exaltări inspirate. Așa mărturisește Goethe a fi compus pe *Werther* al său, în timp de patru săptămîni, fără vreo schemă a întregului, fără schițarea prealabilă a vreunei părți, aproape inconștient, „într-o stare asemănătoare cu a somnambulului“ [10]. Compunerea lui *Werther* este deci un exemplu de inspirație coextensivă cu execuția și încă o împrejurare care trebuie să ne facă prudenți în delimitarea prea strictă a etapelor creației.

c) INVENȚIA

Inspirația oferă germenele operei ; invenția îl dezvoltă. Ceea ce apare în clipa revelatoare a inspirației este, de cele mai multe ori, o schemă cu totul vagă, un

contur imprecis, alteori o simplă impresie dintr-un alt domeniu al sensibilităţii decît acela din care urmează să fie culese principalele elemente de realizare ale operei. Aşa mărturisea odată Flaubert fraţilor Goncourt că ceea ce a voit să realizeze în *Salammbô* a fost ceva de culoarea purpurei, după cum impresia de la care a pornit în compunerea *Doamnei Bovary* a fost tonalitatea de mucegai a faunei din pivniţi.[1] În acelaşi fel se destăinuieşte Schiller că o „stare de suflet muzicală" anticipează pentru el creaţia unei poezii.[2] Alteori, viziunea iniţială este mai consistentă, dar încă destul de săracă pentru ca opera viitoare să găsescă în ea întreaga substanţă de care are nevoie. Şi după cum embrionul creşte primind în el o parte din substanţa organismului care îl poartă, tot astfel s-ar părea că sămînţa inspiraţiei se dezvoltă, anexînd şi subordonînd unităţii ei alte elemente din spiritul artistului.

De fapt, comparaţia se potriveşte numai pentru acel tip de invenţie pe care Th. Ribot l-a caracterizat ca pe o procedare *de la unitate la detalii*[3], iar Fr. Paulhan ca pe *dezvoltarea prin evoluţie.*[4] Dezvoltarea prin evoluţie, ne spune însă Paulhan, poate fi spontană sau reflexivă. Creşterea operei poate fi un proces natural în sufletul artistului, străin de deliberările voinţei sale, sau poate fi condusă de artist prin exerciţiul funcţiunilor lui logice. Un exemplu de dezvoltare prin evoluţie spontană este acela al lui Mozart, descriind felul în care crea operele sale. „Îndată ce deţin o arie, scrie Mozart, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziţiei totale, ale contrapunctului şi instrumentării, încît toate bucăţile sfîrşesc prin a forma pasta... Opera creşte, o extind necontenit şi o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încît compoziţia, oricît ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea." Sînt însă cazuri în care dezvoltarea evolutivă este călăuzită de raţionamentul artistului. Astfel de cazuri au descris Dr. Toulouse în observaţiile sale asupra lui Zola, apoi Binet şi Passy relativ la modalităţile de compoziţie ale dramaturgului Sardou. Iată în ce mod a fost realizată, după aceştia, drama *Patrie:* Sardou „porneşte de la o situaţie principală, pe care o postulează şi o formulează, înainte de a începe să scrie. Este ceea ce s-a întîmplat cu *Patrie...* Sardou s-a întrebat care este cel mai mare sacrificiu pe care îl poate face un patriot pentru ţara sa, şi la această întrebare a găsit răspunsul următor : supremul sacrificiu patriotic este al omului care, rănit în onoarea sa conjugală, renunţă la răzbunare şi iartă, înţelegînd că amantul femeii sale este indispensabil ţării. Pornind de la acest postulat, Sardou a dedus toate consecinţele situaţiei : a căutat evenimentele care trebuiau să se petreacă înainte şi după scena capitală. A închipuit mai întîi o conspiraţie urzită pentru liberarea ţării de sub opresorii săi şi a făcut din cei doi rivali, doi conspiratori. S-a întrebat apoi în ce ţară şi în ce epocă să situeze acţiunea, pentru a o valorifica mai bine, şi, după mai multe ezitări, în timpul cărora a plimbat-o de la Veneţia în Spania, a ales, în fine, Flandrele în momentul dominaţiei spaniole... Apoi, pentru a face pe femeie mai vinovată şi mai odioasă, i-a dat şi rolul de delatoare : ea este aceea care denunţă conspiraţia. După cum vedem, Sardou a procedat prin raţionamente succesive, pentru a extrage toate consecinţele posibile ale situaţiei care i-a servit ca punct de plecare."[5] Analiza mi se pare totuşi incompletă, căci nu ni se spune pentru care motive dramaturgul s-a oprit tocmai în faţa temei sacrificiului patriotic. „Ideea" aceasta n-a fost oare impusă prin revelaţie inspirativă ? Este drept că există şi alţi artişti care au vrut să înfăţişeze procesul creator ca o simplă înşiruire de raţionamente. Aşa susţinea cel puţin Ed. Poe în celebra analiză pe care a consacrat-o poemei sale *Corbul.* „Îmi propun a demonstra în chip limpede, scrie Poe, că nici unul din detaliile acestei compoziţii nu se poate explica prin hazard sau intuiţie şi că opera s-a dezvoltat treptat, pînă la termenul ei final, cu precizia şi rigoarea logică a unei probleme matematice."[6] Supunîndu-se acestei discipline raţionale, Poe arată cum a ales un efect, cum a stabilit dimensiunile poemei, cum în mod deliberativ s-a hotărît pentru efectul sugestiv al refrenului, cum a combinat mijloacele lui prozodice, cum a hotărît cadrul poemei etc. Orice am crede despre sinceritatea analizei lui Poe, ea nu înfăţişează însă exemplul

unei invenţii evolutive, aşa cum socoteşte Paulhan, pentru că din momentele ei lipseşte tocmai viziunea iniţială şi globală. Am spune că Poe ne prezintă un proces creator trunchiat, redus la singura fază a execuţiei raţionale.

Alături de invenţia procedînd de la unitate la detalii, Ribot distinge şi drumul invers, *de la detalii la unitate.* Din viziuni fragmentare, din intuiţii izolate, se întregeşte cu timpul o unitate anumită. Expunerea lui Ribot, foarte sumară în acest punct, nu găseşte nici un exemplu pentru a ilustra noul tip de invenţie. El poate fi însă bine studiat în metoda inventivă a lui Maurice Barrès, despre care fraţii Tharaud ne dau următoarele interesante detalii : Barrès „nu credea în opera de artă care izbucneşte înarmată din creierul lui Jupiter cu lance şi cască. Primul lui contact cu subiectul era deconcertant prin umilitatea sa. N-avea înaintea ochilor nici vreun început, nici vreun mijloc, nici vreun sfîrşit. Avea numai în faţă o vastă materie haotică, ale cărei forme se desenau vag în ceaţă. Pe măsură ce unele părţi se desfăceau din umbră, Barrès intervenea pentru a le întări contururile. Adeseori nota indicaţii scurte, un cuvînt, o trăsătură grăbită, un semn care arăta că în acel loc trebuia căutat ceva ; din distanţă în distanţă, indicaţii mai precise şi pe alocuri, întocmai ca la vînătoare, o ramură ruptă şi aşezată pe drum, ca o făgăduinţă de înapoiere. Toate acestea erau clasate după afinităţi nesigure, în dosare de culori diferite, care se îmbogăţeau puţin cîte puţin cu tot ce le aduceau clipele fericite ale meditaţiei.“ [7] În timpul orelor de insomnie, în decursul plimbărilor, la Cameră sau înapoindu-se acasă, Barrès nota necontenit, fără să ştie încotro merge, şi *Caietele* sale postume conţin mărturia acestei acumulări neostenite şi necălăuzite de vreun plan oarecare. Cu timpul însă, notele disparate începeau a se chema între ele, manifestau tendinţa de a ocupa un loc într-un ansamblu şi reconstituiau, pînă la urmă, o unitate. După cum ne încredinţează fraţii Tharaud, mai toate operele lui Barrès au apărut pe această cale.

În fine, lucrarea fanteziei creatoare în faza invenţiei poate lua şi un alt drum. Artistul porneşte de la o anumită viziune globală, dar, pe măsură ce munca invenţiei se desfăşoară, o altă viziune de totalitate i se substituie. Paulhan numeşte acest nou procedeu *dezvoltarea prin transformare.* În chipul acesta, după ştiri comunicate de Goncourt, Madame Bovary trebuia să devie o bătrînă devotă şi castă. Personajul acesta a fost realizat de Flaubert în nuvela *Un coeur simple,* în timp ce Madame Bovary devine provinciala romantică şi nefericită pe care o cunoaştem. Alteori însă substituţia nu ajunge să se consume, şi atunci viziunea nouă, apărută în cursul dezvoltării celei vechi, intră ca un episod mai mult sau mai puţin important în unitatea planului întrezărit de la început. Este ceea ce Paulhan numeşte *dezvoltarea prin deviere.* Acestui tip de invenţie îi aparţin toate operele conţinînd episoade neunificate deplin, toate compoziţiile literare, muzicale sau chiar plastice a căror structură este mai divergentă. Comparînd o tragedie de Racine cu una de Shakespeare, avem, după toate probabilităţile, în primul caz rezultatul unei dezvoltări prin evoluţie reflexivă şi în cel de al doilea, produsul unei dezvoltări prin deviaţii succesive, în cadrul unei unităţi menţinută pe cale reflexivă sau spontană. Alteori, viziunea nouă apărută în cursul dezvoltării celei vechi nu o înlocuieşte pe aceasta şi nici nu i se asociază înlăuntrul unei unităţi precare, ci se constituie ca centrul unei sinteze noi, a unei opere deosebite. Este ceea ce am putea numi *dezvoltarea prin bifurcare.* Astfel ne povesteşte R. Wagner că poemul *Moartea lui Siegfried* debuta prin nişte scene din care a apărut ideea *Crepusculului Zeilor,* în care au intrat ca primul act. [8] Tot astfel, în prima redacţie a lui *Tristan,* exista un episod în care eroul muribund primeşte vizita lui Parsifal, rătăcind în căutarea Graalului. Pînă la urmă, Wagner elimină însă acest episod şi, înlocuind figura lui Tristan cu aceea a lui Amfortas, vechea scenă, care nu se încadra bine în planul lui *Tristan,* devine celula din care se formează opera *Parsifal.* [9]

Iată deci drumurile invenţiei. Concepţia operei este terminată ; trebuie acum realizată într-un material, turnată într-o expresie comunicabilă. Am admis prin ipoteză că invenţia este un proces absolut anterior luării de

contact cu un material și încercării de a întocmi o expresie. În realitate, rari sînt artiștii care trec la realizarea operei abia după ce au desăvîrșit planul ei, stăpînind-o ca viziune internă pînă în ultimele ei detalii. Mai numeroși ni se pare a fi aceia care nu inventă decît executînd. „Nu gîndesc decît cu creionul în mînă", spunea odată Miguel de Unamuno ziaristului francez Lefévre. Invenția este adeseori un proces adînc întrepătruns cu execuția : o împrejurare despre care ne vom da mai bine seama acum.

d) EXECUȚIA

Înțeleg prin *execuție*, toate actele grație cărora artistul izbutește să organizeze viziunea sa internă într-o expresie comunicabilă. Munca artistului se orientează în această fază în direcția unei citiri mai atente în sine și în aceea a obținerii unei valori asimilabile și de alți oameni. Puterea expresivă a artistului este solicitată cu precădere în aceste momente. Îndoita intenție *reflexivă* și *activă* a expresiei, despre care am vorbit în partea întîia (pag. 25 urm.) * alcătuiește cadrul în care se dezvoltă lucrarea execuției. Artistul încearcă a se exprima pe sine și pentru restul oamenilor. În acest scop, el prelucrează un material concret sau un material de imagini, în așa fel încît aceste materiale să cuprindă și să vehiculeze viziunea sa. Este greu a distinge, în munca execuției, unde încetează lucrarea tălmăcirii de sine a artistului și unde începe opera tălmăcirii pentru alții. Aceste două activități ale organizării expresive se confundă mai tot timpul. Execuția unei opere de artă se face în prezența a doi martori invizibili, propria conștiință a artistului și reprezentarea unui public anumit, pe care artistul dorește să-l atingă cu opera sa. Dar după cum acest public este închipuit mai larg și mai eterogen sau mai restrîns și mai apropiat de propriul fel de a fi, artistul se simte mai puțin sau mai mult îndreptățit de a reda pentru publicul cel mare și opere făurite pentru un cerc

* În ed. de față, tot p. 25 (n. ed.).

mărginit de inițiați ; opere care ies în întîmpinarea funcțiunilor celor mai generale ale conștiinței și opere care reclamă o atitudine specializată și funcțiuni sufletești mai rare. Sînt opere care nu presupun în contemplatorii lor virtuali decît un anumit grad de atenție, nivelul comun al judecății și raționamentului, împreună cu o facultate normală a reacției emotive ; există însă opere care reclamă capacitatea unor intuiții de un tip mai rar, cum ar fi, de pildă, intuiția esențelor spirituale.[1] Cele dintîi sînt mai socializate, cele din urmă mai individualizate. Unele tind către expresia generală, celelalte către soliloc. Dar chiar în acest din urmă caz opera rămîne o expresie și, ca atare, conține în sine, fie chiar într-un grad minimal, intenția de a se comunica.

Pentru a se comunica, opera trebuie să întocmească o unitate și, de fapt, preocuparea de căpetenie a artistului în faza execuției este de a pune în legătură elementele variate ale operei sale, astfel încît precedentul să pregătească și să justifice consecventul, pînă în clipa în care termenul final al operei pare a se dezvolta organic din tot ce i-a premers. Observația valorează nu numai pentru artele muzice, dar și pentru cele plastice, întrucît și asimilarea acestora din urmă se produce într-o ordine succesivă. Ultimul detaliu într-o frescă trebuie să consune cu întregul ei. Artistul nu pierde niciodată din vedere această relatare a părților la totalitatea lor. Dacă preocuparea sa ar slăbi în acest punct, opera și-ar pierde virtutea de a se transmite. Căci sufletul nu primește și nu reține decît lucruri care se înfățișează cu o anumită unitate, respingînd și eliminînd pe cele cu totul disparate și incoerente. Nevoia de a pune în relație, de a motiva, de a pregăti, a fost adeseori notată de artiștii care s-au descris lucrînd. Așa notează odată André Gide, în timp ce compunea unul din romanele sale : „Trebuința de a mă reurca mereu în trecut, pentru a explica orice eveniment. Cel mai mic gest cere o motivare infinită. Mă întreb necontenit : un efect asemănător ar fi putut rezulta din alte cauze ? Totdeauna trebuie însă să recunosc că lucrul n-ar fi fost cu putință și că era nevoie tocmai de toate acestea ; o singură cifră dacă s-ar fi schimbat, produsul ar fi fost falsificat. Problema mea

nu este cum să *izbutesc*, ci cum să *durez*. De multă vreme nu mai urmăresc să-mi cîştig procesul decît în apel. Nu scriu decît pentru a fi recitit.“ [2] În adevăr, la recitire, motivarea, înlănţuirea părţilor în întreg apare mai limpede, şi scriitorul care cheamă mărturia recitirii vrea să se vadă confirmat în travaliul execuţiei sale. O atitudine ca aceea pe care o notează Gide este una din cele mai caracteristice ale artistului în timpul execuţiei. Dar pentru a afla nu numai stipularea acestei atitudini, dar însăşi dovada activităţii ei, trebuie să recurgem la comparaţia feluritelor schiţe care au premers întocmirea definitivă a unei opere. Prin norocul unei împrejurări foarte rare, avem pentru poeziile lui Eminescu documentele complete ale migăloasei munci de elaborare care preceda darea lor la iveală. Publicate de curînd, prin îngrijirea d-lui Constantin Botez, după manuscrisele păstrate de Academia Română, aceste schiţe premergătoare constituiesc un material de mare valoare pentru studiul creaţiei artistice. Îl vom folosi şi noi, reproducînd cele şapte schiţe care au condus la forma definitivă a sonetului *Trecut-au anii...* (M. Eminescu, *Poezii*, ediţie îngrijită de Const. Botez, „Cultura naţională“, 1933, p. 501—502). Străbătîndu-le, cititorul va putea urmări lucrarea de adaptare a părţilor la atmosfera întregului, aşa cum acesta s-a precipitat aproximativ, încă din primul moment, în versul final. Cuvintele închise între paranteze sînt şterse de Eminescu. Vom păstra în totul felul său de a scrie.

SCHIŢA I

1. Sburat-au anii ca un stol (pălc) de presuri
2. (lipseşte)
3. Ca amintire cu zimbire amară.
4. Cu a tale gănduri în zădar mĕ'mpresuri
5. Căci îmi aduci căntări (de odinioară) din altă ţară
6. (lipseşte)
7. (Şi cu) Nici a poveştilor duioase eresuri
8. (Ce dimineaţa mea o'nseninară) Zarea vieţii mele'nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieţii
10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. În van cu măna mea pe coarde lunec
12. Pierdut e tot în zarea tinereţii
13. Şi nu trezesc căntări din alte vremuri
14. Mereu tot creşte noaptea'n urmea mea, mĕ'ntunec.

SCHIŢA II

1. (ca în schiţa I)
2. (lipseşte)
3. O amintire cu zimbire-amară
4. Cu (-a tale) mii de gănduri în zadar mĕ'mpresuri
5. Azi nu mĕ mişc'aşa cum mĕ mişcară
6. (lipseşte)
7. Ale poveştilor duioase-eresuri
8. Cari ('nceputul vieţii) dimineaţa mea o'nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieţii
10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. (ca în schiţa I)
12. (ca în schiţa I)
13. (ca în schiţa I)
14. Iar noaptea creşte... mĕ'ntunec

SCHIŢA III

1. (Sburat-au (anii ca un pălc de presuri)
(ani ca stoluri lungi pe şesuri)
O visuri dulci, o stol pierdut în şesuri
2. (lipseşte)
3. (O tinereţe cu zimbire amară)
Căci nu m'ating aşa cum mĕ mişcară
4. (Cu mii de gănduri în zădar mĕ'mpresuri)
Ale poveştilor duioase eresuri
5. (Azi nu mĕ mişc'aşa cum mĕ mişcară)
Cînd resăritul meu l'inseninară
6. (lipseşte)
7. (Ale poveştilor duioase-eresuri
(Cu mii de gănduri azi în van mĕ'mpresuri)
Zadarnic astăzi calea mi-o împresuri

8. (Ce resăritul meu l'inseninară)
(Ce tinereţea mea, o primăvară)
Cu mii de flori, tu nouă primăvară
9. (ca în schiţele I şi II)
10. (ca în schiţele I şi II)
11. (ca în schiţele I şi II)
12. (ca în schiţele I şi II)
13. (ca în schiţele I şi II)
14. Iar(noaptea) umbra creşte'n urma mea... mĕ'ntunec

SCHIŢA IV

1. Copil eram când neguri albe-n şesuri
2. Luceau ca'n visul unei nopţi de vară
3. (Când luna trece din pădurea rară)
Iar luna trist lucea din frunza rară
4. (Stăpâna unei lumi) Dând viaţă unei lumi de dulci eresuri
5. Ce mintea mea adânc o fermecară
6. (lipseşte)
7. Azi în zădar cu umbre moi mĕ'mpresuri
8. (O ceas) Moment al tainei asfinţit de sară
9. Ca să mai smulg un sunet dulce vieţii
10. Ca'n vis ceresc din nou să mă cutremuri
11. Cu mâna mea'nzadar pe liră lunec
12. Pierdut e tot ca zarea tinereţii
13. (lipseşte)
14. Iar noaptea creşte-n urma mea... mĕ'ntunec

SCHIŢA V

1. O tinereţe ca (ceaţa de pe) neguri de pe şesuri
2. V'aţi dus şi vecinic nu vă'ntoarceţi iară
3. Azi nu mă'ncîntă cum mĕ (mişcară) 'ncântară
4. Poveşti şi doine, farmece, eresuri
5. Ce anii mei de'ntâiu i'nseninară
6. (lipseşte)
7. Cu a tale umbre înzădar mĕ'mpresuri
8. Moment al tainei asfinţit de sară
9. Să smulg un cântec din trecutul vieţii
10. (lipseşte)

11. Zadarnic mâna mea pe liră lunec
12. (lipseşte)
13. (lipseşte)
14. Iar (timpul) umbra creşte-n urma mea... mĕ'ntunec

SCHIŢA VI

1. Trecut-au ani (i), ca (stol de) nouri lungi pe şesuri
2. (lipseşte)
3. Căci nu mĕ (mişcă aşa) 'ncântă azi cum mĕ mişcară
4. (lipseşte)
5. (Ce resăritul meu l'inseninară)
(Ce fruntea-mi de copil o)
Ce pe-a mea frunte de copil sburară
6. (lipseşte)
7. Azi înzădar cu raze vii mĕ'mpresuri
8. O (timp) ceas al (doinei) tainei, asfinţit de sară
9. (lipseşte)
10. (lipseşte)
11. Cu mâna mea în van pe liră alunec
12. (lipseşte)
13. Şi mute sunt cântări din alte vremuri
14. (lipseşte)

SCHIŢA VII

1. Trecut-au ani ca nouri lungi pe şesuri
2. (lipseşte)
3. (lipseşte)
4. (lipseşte)
5. (lipseşte)
6. (lipseşte)
7. (lipseşte)
8. (lipseşte)
9. Spre-a smulge un sunet din trecutul vieţii
10. Spre-a face, suflet, ca din nou să tremuri
11. (lipseşte)
12. (lipseşte)
13. (lipseşte)
14. (lipseşte)

1. Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri
2. Și niciodată n'or să vie iară,
3. Căci nu mă încîntă azi cum mă mișcară
4. Povești și doine, ghicitori, eresuri
5. Ce fruntea-mi de copil o'nseninară,
6. Abia'nțelese, pline de'nțelesuri,
7. Cu-a tale umbre azi în van mă'mpresuri
8. O ceas al tainei, asfințit de sară.
9. Să smulg un sunet din trecutul vieții,
10. Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
11. Cu mîna mea în van pe liră lunec ;
12. Pierdut e totu'n zarea tinereții
13. Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
14. Iar timpul crește'n urma mea... mă'ntunec.

Comparate cu forma definitivă, cele șapte schițe premergătoare ale sonetului *Trecut-au anii...* ne permit a arunca o privire edificatoare în laboratorul de poet al lui Eminescu. Prima constatare care ni se impune este că, încă din cea dintîi schiță, ultimele versuri sînt mai apropiate de forma lor definitivă decît cele dintîi. Sentimentul general al sonetului, simțirea dezamăgită a copilăriei pierdute și a cufundării în marele noian al timpului, găsește în primul moment expresia ei aproximativă. Exclamația : *mă-ntunec* apare încă din cea dintîi schiță și rămîne pînă la sfîrșit. De asemeni, comparația cu lira care nu mai răsună sub atingerea poetului și figura pierderii în *zarea tinereții* sînt cristalizări ale primului moment. Problema poetului era să găsească pentru acest final, destul de repede întrezărit de la început, prima parte bine adaptată. Operația nu s-a dovedit ușoară. Îl vedem încercînd comparația anilor trecuți cu un stol sau pîlc de presuri. Abia în a patra schiță, comparația aceasta este abandonată, în avantajul figurii : *neguri albe-n șesuri,* al căror miraj plin de farmec poetul putea constata că s-a risipit acum. Schița a cincea experimentează din nou această soluție, care însă nu se menține, și în cea de a șasea apare timid ipoteza justă : *Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri,* nu fără o întoarcere de o clipă către soluția comparației cu un *stol de...* Fără îndoială că asemănarea cu norii este mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei, decît comparația cu stolul de păsări. Norii alcătuiesc o imagine mai încet schimbătoare și mai fluentă. Lenta alunecare a masei lor pe cer sensibilizează mai bine scurgerea vieții, decît rapida brăzdare a cerului de un cîrd de păsări. Cine meditează la viața sa trecută, o resimte ca pe o desfășurare înceată. Există, fără îndoială, în cazul pe care psihologia l-a denumit *eul muribunzilor (le moi des mourants),* viziunea într-un *raccourçi* rapid a momentelor capitale ale vieții. Dar Eminescu n-a vrut să redea această viziune catastrofală, ci una mai lentă, așa cum se poate înscrie în cadrul unei melancolii retrospective. Versul ultim vorbea dealtfel de o *creștere a umbrei* (mai tîrziu a *timpului),* prin urmare de un proces gradual și mai lent, pe care l-ar fi bruscat asociația cu reprezentarea ritmicei mai accelerate a pîlcului de păsări traversînd cerul. Nu încape nici o îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei. „Nu scriu decît pentru a fi recitit", nota Gide. Trebuie, în adevăr să recitim sonetul lui Eminescu, pentru a observa toate legăturile organice dintre părți și felul în care ele pregătesc accentul final și întregesc atmosfera totalului. Impresia unității este limpede chiar de la prima lectură ; dar numai cea de a doua o promovează la rangul unei cunoștințe, a unei stăpîniri intelectuale a obiectului. Ne oprim cu analiza noastră aci. Cititorul o poate continua însă pe seama sa, pentru a observa și în alte detalii, în alte substituiri treptate de imagini sau termeni, lucrarea de adaptare a părților la întreg, al cărei principiu am dorit să-l stabilim aci.

Dacă este însă așa, se înțelege că limitarea exterioară a unei compoziții artistice, întinderea ei, nu poate fi niciodată arbitrară. Este ceea ce susține totuși P. Valéry cînd scrie : „Un poem nu este niciodată isprăvit. Un accident îl termină totdeauna, dăruindu-l publicului, oboseala, cererea editorului sau încolțirea unei poeme noi. Niciodată însă starea propriu-zisă a operei... nu ne spune că n-ar mai putea fi împinsă mai departe, schimbată sau considerată ca o primă aproximație sau ca originea unei cercetări noi." [3] „Opera, adaugă Valéry în altă parte, apare cititorului ca o construcție închegată și care nu mai este

dependentă de timp, pe cînd pentru autorul ei ea este mai degrabă o fișie smulsă accidental din *totalul* său interior, ca o formă de trecere." [4] Astfel de încercări de relativizare a creației artistice se izbesc însă de unele obstacole. Dimensiunea și limitarea unei lucrări ni se par a fi mai degrabă produsul unui calcul estetic. Printre cele dintîi preocupări, pe care Ed. Poe mărturisește a le fi avut în timpul compunerii poemei sale *Corbul*, era și aceea de a stabili întinderea operei sale. În principiu, Poe se declară pentru poemele scurte, singurele care pot garanta o unitate de impresie. Enormul *Paradis pierdut* al lui Milton n-ar fi decît o succesiune de poeme mai restrînse, între care legăturile nu sînt totdeauna poetice. Excitația intensă pe care trebuie s-o producă poezia nu poate fi decît scurtă sau este amenințată să nu se formeze. *Corbul* trebuia ferit de acest risc : lungimea lui fu fixată la aproximativ o sută de versuri. Alături de limitarea exterioară, pentru motive cu totul generale, despre care vorbește Poe, există însă și o limitare derivînd din natura viziunii care trebuie exprimată. Intuiția psihologică a lui Proust nu se putea limita în cadrul schiței lui Maupassant, Michelangelo nu se putea realiza executînd statuete. Preciziunea plastică a viziunii lui Heredia îl destina limitelor reduse ale sonetului. Hugo sau Lamartine aveau nevoie de spații mai întinse, care să cuprindă revărsările lirismului lor generos. Marginile exterioare ale unei creații artistice rezultă astfel din caracterul expresiei pe care aceasta o conține. Una din acțiunile care compun faza execuției este deci, orice ar spune Valéry, și proporționarea întregului, cum și a feluritelor părți în interiorul lui. Dacă n-ar fi așa, cum am putea vorbi de opere care au „lungimi" sau de unele care au părți abia „schițate", cum am putea judeca romancieri care n-au speculat îndeajuns subiectul lor sau pictori care, tratînd cu minuție fizionomia unui portret, au „indicat" abia mîinile sau vestmintele etc. Din punctul lui de vedere subiectiv, este deci de presupus că artistul *simte* că a ajuns la limita expresiei sale sau că a rămas sub această limită și că feluritele părți ale compoziției dețin locul care li se cuvenea sau că nu

l-au ocupat încă în întregime. Acest sentiment alcătuiește unul din regulatoarele lucrării în faza execuției.

În sfîrșit, după cum am arătat și mai înainte, munca execuției se amestecă foarte adeseori cu aceea a invenției. Transformările, deviațiile și bifurcările, despre care am vorbit în paragraful anterior, sînt adeseori concomitente cu sforțarea de a organiza o expresie. „Adevăratul scriitor, observă Valéry, își părăsește ideea în folosul unei alteia, care îi apare căutînd cuvintele celei voite." [5] Se cunosc apoi „descoperirile" literare ale poeților în momentele în care caută rimele versurilor lor : împrejurarea a fost adeseori observată. În genere, convențiile formale cărora artistul li se supune printr-un act deliberativ, ținînd de faza execuției, sînt bogate în consecințe inventive. „Ideea vagă, scrie Valéry, intenția, impulsia imagistică abundentă sfărîmîndu-se de formele regulate, de interdicțiile invincibile ale prozodiei convenționale, fac să se nască lucruri noi și figuri neprevăzute. Există consecințe uimitoare ale acestei coliziuni a voinței și sentimentului cu insensibilitatea convențiilor." [6] Vechea înțelegere a execuției ca un simplu act de transcriere a invenției, gata în întregime mai înainte ca execuția să înceapă, face parte din prejudecățile unei psihologii naive. O analiză mai apropiată de realitatea vie a creației o elimină cu desăvîrșire.

e) ELEMENTELE RAȚIONALE ȘI IRAȚIONALE ÎN PROCESUL CREAȚIEI

Pentru punctul de vedere al unei psihologii mai vechi, creația artistică alcătuia un proces exclusiv irațional. Drumurile ei erau socotite că se desfășoară în afară de rațiune și se apropie de ale delirului mistic. Ne-o spune Platon în dialogul *Ion*, prin gura lui Socrate. Analiza pe care am întreprins-o mai înainte ne arată că, printre feluritele etape ale procesului creator, inspirația este aceea pătrunsă în mai mare măsură de elemente iraționale. Procesul rațional se caracterizează, în adevăr, prin mediațiuni succesive și prin sentimentul de activitate proprie al aceluia în sufletul căruia se desfășoară. Nu

putem vorbi de rațiune acolo unde subiectul psihologic nu se simte autorul stărilor sale sufletești și unde acestea nu se angrenează în așa fel, încît rezultatele finale să fie atinse în mod conștient și voit prin intermediul tuturor etapelor anterioare. Acesta este însă tocmai cazul inspirației, stare prin excelență spontană și pasivă, lipsită, așadar, de atributele proprii rațiunii. Dealtfel, inspirația poate interveni de mai multe ori în decursul procesului creator. Ceea ce am numit invenția prin transformare, deviere sau bifurcare reprezintă un proces abătut de la ținta lui primitivă prin însămînțarea uneia sau mai multor inspirații noi.

Dar pe lîngă aceste elemente iraționale, procesul creator cuprinde și elemente raționale, pe care ar fi o greșeală să ni le ascundem. Nu vom merge totuși pînă la exagerarea unui Ed. Poe, care am văzut că se reprezenta compunînd poetic așa cum ar fi dezlegat o problemă de matematică. Nu vom urma întru totul nici părerea lui Paul Valéry, care afirmă că „odată cu cea mai neînsemnată ștersătură, principiul inspirației totale este ruinat. Inteligența șterge ceea ce zeul a creat în chip imprudent.“ [1] Inspirația este *primum movens* al creației. Inteligența discursivă, rațiunea, intervine după aceea ; rolul ei este însă incontestabil și trebuie pus în lumină.

După cum a arătat foarte bine J. Volkelt, creația artistică este pătrunsă de acte raționale, aparținînd îndoitei categorii a gîndirii *cauzale* și *finale*. [2] Astfel, cînd un artist, un povestitor sau un pictor, imaginează un conținut, asociația de date care se produce în această împrejurare se face după categoria cauzalității. Dacă la un moment dat, într-un roman sau o dramă, un personaj se comportă într-un fel sau altul, lucrul se explică și din împrejurarea că anumite cauze au fost presupuse de artist că au influențat atitudinea sa. Alteori însă, din pricina unor scopuri pe care povestitorul sau poetul dramatic le atribuie personajelor sale. Este deci cu neputință ca unul sau altul să gîndească o fabulație oarecare, adică să asocieze într-o acțiune sau povestire unitară un anumit număr de date, fără să nu întrebuințeze categoriile raționale ale cauzalității și finalității. Observația valorează nu numai pentru poet, dar și pentru artistul

plastic. Dacă un personaj dintr-o pînză cu mai multe persoane are o expresie sau alta, lucrul se explică și din pricină că mediul lucrează asupra lui într-un anumit fel. Dacă pînza reprezintă două persoane dialogînd, una din ele are o expresie determinată de faptul că cealaltă i-a adresat tocmai o întrebare, din *cauza* acestei întrebări. Tot astfel, expresia sau atitudinea personajelor pot fi determinate și de *scopul* în vederea căruia ele se pregătesc să desfășoare o acțiune oarecare. În toate aceste cazuri, Volkelt are dreptate să observe că invenția artistului, slujindu-se voit de mediațiunea categoriei de cauză sau scop, aparține tipului de activitate rațională.

Dar artistul nu dezvoltă acte raționale numai în legătură cu fabulația operelor, dar și cu plasticizarea lor. Astfel, după ce presupunem că artistul a gîndit un subiect, el caută să-l întocmească într-o expresie comunicabilă. Faza execuției este pătrunsă deopotrivă de numeroase acte raționale. Execuția se produce cu o necontenită referire la condițiile materialului care va servi la interpretarea concepției. Am arătat încă din primul volum (p. 107 urm. *) că nu orice material este apt pentru orice subiect. Există o anumită afinitate între unele subiecte și unele materiale. Nu poți să execuți o statuie eroică în porțelan, după cum nu poți tăia miniatura unei dansatoare în granit. Dar, deși viziunea artistică este adeseori o viziune în material, adaptarea materialului la subiect și dimpotrivă nu se produc totdeauna cu spontaneitate. Sînt necesare uneori acte de cumpănire, de reflecție, mediațiuni ale rațiunii. Astfel de mediațiuni apar și atunci cînd trebuie să alegi printre mai multe mijloace tehnice. Sînt în poezie unele subiecte care reclamă mai degrabă mijloacele rapide ale dramei decît descrierile analitice ale romanului. Sînt viziuni care pot fi mai bine exprimate liric și altele care cer expunerea obiectivă și impersonală a epicii. În toate aceste ocazii, pentru a nimeri calea cea bună, cînd viziunea nu este

* Evidentă scăpare a autorului, indicație perpetuată de la prima ediție, apărută în două volume. În ed. de față, p. 102 (n. ed.).

din primul moment categorică, sînt necesare acte de cumpănire, de amănunțire a avantajelor sau neajunsurilor pe care, în raport cu un anumit subiect, îl reprezintă o tehnică sau alta. Alegerea printre mai multe alternative, cîntărite în posibilitățile lor, nu este însă un act spontan, ci unul mediativ și rațional. În fine, sînt opere de artă cu o finalitate practică, precum unele produse ale artelor decorative sau operele arhitecturii. O construcție adaptată nevoilor unei primării, unor hale sau unei gări, nu poate fi numai produsul viziunii inspirate, dar și al activității raționale a spiritului, care lucrează, după cum a arătat Volkelt, prin mediațiunea reprezentării unui scop.

Existența actelor raționale în creația artistică este un fapt evident. Volkelt le recunoaște, numindu-le însă de preferință acte de gîndire și atribuindu-le clasei *gîndirii latente*. „Trebuie deosebit, scrie Volkelt, între actele de gîndire orientate în chip conștient către cunoaștere și între efectul latent al unor acte de gîndire exercitate mai înainte, între rînduirea conștientă a reprezentărilor conform categoriilor și aplicarea acestor categorii devenite habitudini ale minții, între înlănțuirea actelor de cunoaștere prin categorii și funcțiunea involuntară a categoriilor în unele acte care nu aparțin cunoașterii.“ [3] Creația artistică ar cuprinde numai pe aceasta din urmă. Cînd un poet dramatic organizează replicile personajelor sale după categoria cauzalității sau a finalității, el nu o face decît pentru că aceste categorii s-au fixat spontan și nu mediativ. Este aceasta totdeauna adevărat ? Cine studiază fără nici o prejudecată creația artistică nu trebuie să recunoască atîtea momente de îndoială, de cumpănire, de comparație, de alegere, tot atîtea momente ale mediațiunii raționale ? Analistul atent și minuțios care era Volkelt nu putea să le nesocotească, deși le trece în clasa *actelor ajutătoare (Hilfsakte)*, care intervin atunci cînd creația devine șovăitoare. [4] Ce-i dă însă dreptul lui Volkelt să distingă între acte creatoare propriu-zise și unele care sînt numai ajutătoare ? Desigur, nimic altceva decît vechea prejudecată iraționalistă, care nu

putea recunoaște intervenției rațiunii decît un rol secundar și periferic. Această prejudecată trebuie însă întrecută. Creația artistică este un proces complex și înlăuntrul lui analiza neprevenită trebuie să distingă deopotrivă acte ale spontaneității iraționale și acte ale mediațiunii raționale. Numai dozajul acestor două feluri de acte este deosebit, după tipul căruia artistul îi aparține. Dar cu aceasta ne apropiem de o nouă problemă.

3. TIPURI DE CREAŢIE ŞI TIPURI DE CREATORI

Analiza procesului creaţiei a scos de mai multe ori la iveală diferenţieri individuale în felul lui de a decurge. Am întîmpinat astfel cazuri de creaţie în care faza preparaţiei coincide cu întreaga experienţă trecută a artistului şi altele în care realizarea operei este precedată de o preparaţie anume condusă în vederea ei. Sînt opere care se înalţă spontan din tot ce artistul a trăit, a văzut, a simţit şi a gîndit şi altele care, deşi nu se dispensează de această contribuţie difuză a experienţei, folosesc şi unele lucrări pregătitoare, deopotrivă cu ale savantului care strînge documente, le compară şi le clasifică. Cu cel dintîi din aceste feluri ale pregătirii se leagă tipul creaţiei inspirate, cu cel de-al doilea creaţia laborioasă, aceea în care lucrările execuţiei sînt predominante. Sînt opere care se realizează aproape în întregime sub dicteul inconştientului şi, fie că totalitatea lor se întocmeşte prin dezvoltarea unitară a unui germene iniţial, fie prin devieri sau transformări succesive, ele sînt produsul unei elaborări iraţionale. Artistul primeşte un dar, mai mult decît cucereşte un bun sau cîştigă o luptă. Sînt însă opere obţinute în cea mai mare parte a lor prin numeroase acte deliberative, printr-o intervenţie mai activă a funcţiunilor raţiunii. Creaţia iraţională şi raţională sau, mai bine spus, preponderent iraţională şi preponderent raţională sînt cele două tipuri pe care le poate stabili cercetarea în analiza procesului creaţiei.

Tot astfel, dacă luăm seama la felul în care una sau alta din însuşirile structurii artistice determină complexiunea acesteia, putem obţine mai multe tipuri de creatori. Există, de pildă, artişti dominaţi de funcţiunile intuitivităţii ; remarcabili prin darul de a reţine şi reproduce trăsături sensibile din realitate, mai mult decît de a obţine combinaţii noi ale fanteziei. *„Vos illuminations ? Mais simplement en me frottant les yeux, j'en fais de bien plus belles“*, se întreabă şi exclamă Jules Renard. [1] Exclamaţie dintre cele mai caracteristice. Arta lui este făcută din însumarea unor trăsături sensibile ascuţite, dintr-o seamă de instantanee foarte originale prin punctul lor de vedere. Puterea lui de observaţie este, în tot cazul, superioară facultăţii de a compune şi inventa. Materialul procurat de percepţia sensibilă este atît de covîrşitor în cazul lui Jules Renard, încît artistul din el nu l-a putut domina niciodată. Cine citeşte jurnalul lui intim, găseşte substanţa a zeci de volume, pe care acest scriitor nu le-a putut compune tocmai din pricina înzestrării sale mai slabe în sarcina de a grupa miile de trăsături răzleţe care se arătau ochiului său de incomparabil observator. Astfel de afirmaţii se pot face şi despre unii artişti plastici, ca Toulouse-Lautrec sau Constantin Guys, a cărui inspiraţie Baudelaire o compara cu „bucuria cu care copilul absoarbe forma şi culoarea“ [2]. Toţi aceşti artişti observă mai bine decît inventă şi compun, iar capodoperele lor pot fi cu mai multă uşurinţă găsite printre schiţele lor, printre impresiile şi notaţiile lor fugitive.

Dar pentru a înţelege mai bine tipul artistului intuitiv, este poate necesar a-l compara cu acel al artistului fantastic sau vizionar. Acesta nu se mai simte dependent de realitate. Artistul intuitiv nu pierde niciodată din vedere cît de mult datoreşte realităţii exterioare. Tipul artistului care i se opune se simte înclinat să subevalueze importanţa „modelelor“ exterioare în avantajul spontaneităţii fanteziei şi viziunii sale interne. Teoria acestui tip artistic a exprimat-o odată Novalis în termenii cei mai clari. „După cum pictorul, scrie Novalis, priveşte obiectele vizibile cu alţi ochi decît omul comun, tot astfel poetul trăieşte evenimentele lumii exterioare

și interioare în alt chip decît omul obișnuit. Nicăieri însă mai mult decît în muzică nu este mai izbitor faptul că spiritul este acela care poetizează lucrurile și transformările materiei și că frumosul, adică obiectul artei, nu ne este dat și nu se găsește gata făcut în fenomene. Toate tonurile pe care le produce natura sînt brute și lipsite de spirit. Numai sufletului muzical îi apar melodice și semnificative vuietele codrului, șuierul vîntului, cîntecul privighetorii și murmurul izvorului. Muzicantul extrage din sine esența artei sale și nici cea mai ușoară bănuială că ar imita nu poate să-l atingă. E drept că pictorului i se pare că natura vizibilă îi prepară drumul și că ar fi pentru el un model inaccesibil. De fapt însă, arta pictorului este tot atît de independentă, ea răsare tot atît de *a priori* ca și arta muzicantului. Numai că, față de aceasta, pictorul se servește de un limbaj de semne infinit mai greu. Pictorul zugrăvește, de fapt, cu ochiul său. Arta sa este arta de a privi ordonat și frumos. Vederea este pentru el o activitate prin excelență plăsmuitoare..." [3] Această clasă de artiști, din care fac parte un Tintoretto, un Rembrandt, un Piranese etc., a descris-o odată H. Focillon. Vizionarii, scrie aceasta, „pun în evidență ceea ce este mai îndrăzneț și mai liber în genialitatea creatoare, o putere de divinație concentrată asupra domeniilor celor mai misterioase ale reveriei umane, precum și efectele unei optici speciale, care alterează profund lumina, proporțiile și chiar densitatea lumii sensibile. Cineva i-ar putea crede că se simt stînjeniți în limitele spațiului și ale timpului. Interpretează mai mult decît imită și transfigurează mai mult decît interpretează." [4] „Rezonanța" lor „psihică" este cu mult mai mare decît în cazul artiștilor intuitivi. Din aceste adîncimi urcă peste aspectele cele mai familiare, în pînzele lui Rembrandt, ceva asemănător cu „reflexul unei lumi necunoscute". Iar desenele unui Daumier, un alt mare artist vizionar, știu să „degajeze din ființa socială, rotunjită de atîtea atingeri, un fel de bestie imuabilă și sublimă". Din categoria artiștilor fantastici sau vizionari, caracterizați prin acest exces al fanteziei și prin incontestabila ei preponderență asupra intuitivității, fac parte scriitori ca Gérard de Nerval, Villiers de l'Isle Adam, Gustav Meyerink sau

Jean-Paul Richter, care rezuma estetica întregii clase, afirmînd că miraculosul este în sine poetic : *„Alles wahre Wunderbare ist für sich poetisch"* [5].

Preponderența funcțiunilor expresive determină un alt tip artistic. Interesul acestuia nu se îndreaptă nici către realitatea exterioară, nici către lumea de viziuni ale fanteziei sale, ci către plăsmuirea artistică. Acțiunea de a grupa, de a ordona, de a compune predomină în operele lor intuițiile lumii sensibile și revelațiile fanteziei. Materialitatea operei, procurată de intuitivitate sau imaginație, îi apare artistului plasticizator tot atît de puțin importantă, încît vorbind în numele acestuia, deși el însuși aparținea unei alte clase, Schiller a putut defini arta ca o „nimicire a materiei prin formă" [6].

Opera este pentru artistul aparținînd acestui tip un miracol de combinații, de potriviri delicate și savante între nenumărate elemente răzlețe. În acest înțeles și-a intitulat Tudor Arghezi volumul său : *Cuvinte potrivite,* exprimînd dealtfel numai o latură a naturii sale complexe. Artistului plăsmuitor îi place să lupte cu constrîngerile și rezistențele. Creația este pentru el o victorie asupra materiei. Ne-o spune Théophile Gautier, un artist de incontestabil tip plasticizator, cînd se adresează poeților cu recomandația : *„Sculpte, lime, cisèle ; Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant" (L'art).* Sferei acestui tip îi aparțin poeții formelor fixe și ai motivelor obiective, pictorii și sculptorii stilizatori. Pe cînd lucrarea artistului vizionar este adînc pătrunsă de viața intimă a sentimentului, aceea a plasticizatorului vrea să fie rece, impasibilă, impersonală. Nimic din vibrațiile conștiinței subiective nu trebuie să transpară în forma obiectivă a operei. „Artistul, scrie Flaubert, trebuie să facă astfel încît posteritatea să creadă că n-a trăit. Cu cît îmi reprezint mai puțin pe artist, cu atît mi se pare mai mare. Nu-mi pot nimic figura despre persoana lui Homer sau Rabelais și cînd mă gîndesc la Michelangelo văd numai din spate un bătrîn cu o statură colosală sculptînd noaptea la lumina faclelor." La ce bun deci revelațiile înflăcărate, dar foarte deseori trădătoare, ale inspirației ? Munca rece, exactă și rațională a execuției este de preferat. Ne-o spune, de asemeni,

Flaubert : „Trebuie să scriem mai *rece*. Să nu ne încredem în acea înflăcărare care se numeşte inspiraţie şi în care adeseori intră mai multă emoţie nervoasă decît forţă musculară. În clipa aceasta, de pildă, mă simt foarte dispus, fruntea îmi arde, frazele îmi vin cu uşurinţă, încît, deşi de două ceasuri vreau să-ţi scriu, lucrul mă recîştigă necontenit. În locul unei idei, găsesc zece, şi acolo unde ar fi de ajuns expunerea cea mai simplă, îmi apare o comparaţie. Sînt sigur că aş putea merge aşa pînă mîine la prînz, fără nici o oboseală. Cunosc însă aceste baluri mascate ale imaginaţiei, din care revii cu moartea în suflet, istovit, plictisit, fără să fi văzut decît lucruri false şi fără să fi debitat decît prostii. Totul trebuie să decurgă rece şi aşezat." [7]

Între tipurile de creatori şi tipurile de creaţie există astfel unele afinităţi. Intuitivii şi vizionarii datoresc mai mult inspiraţiei ; plasticizatorii mai mult execuţiei. Pentru unii procesul creaţiei este pătruns de mai multe elemente iraţionale ; celălalt face să intervină mai intens funcţiunile raţiunii. Dar aceste conexiuni n-au în ele nimic necesar. Sînt şi cazuri care le infirmă. Astfel, Ed. Poe, poet vizionar prin excelenţă, folosea procedeele raţionale ale creaţiei. Iar fantasticul Jean-Paul trece, în *Estetica* sa, printre însuşirile caracteristice ale genialităţii, chibzuinţa, *die Besonnenheit*. [8] Tipurile nu reprezintă dealtfel niciodată unităţi închise. Ele sînt mai degrabă cazuri limită, între care pot exista nenumărate forme intermediare.

4. ETERONOMIA CREAŢIEI ARTISTICE

a) MOTIVELE ETERONOMICE ALE CREAŢIEI

Analiza structurii artistice şi a etapelor pe care le străbate procesul creaţiei nu oferă nici un răspuns întrebării : de ce creează artistul ? Ştiind ce forţe sufleteşti interesează creaţia şi ce acte succesive o alcătuiesc, nu ştim încă ce motive o pun în mişcare. Desigur, artistul creează în primul rînd pentru că este artist. Orice structură sufletească este o fatalitate. Ea tinde să se realizeze cu aceeaşi necesitate cu care un corp greu în cădere tinde către centrul pămîntului. După cum nu este artist cine vrea, tot astfel nu poate să nu fie artist cine are înzestrarea corespunzătoare. Fără îndoială, complexitatea raporturilor sociale care compun soarta externă a unui om poate opri sau devia desfăşurarea naturală a darului său artistic. Piatra desprinsă din vîrful muntelui poate fi şi ea oprită de rădăcinile de pe coastă. Dacă însă nu putem spune cîte talente au fost împiedicate să se realizeze, putem recunoaşte totuşi atîtea vocaţii care au izbutit să se afirme chiar în ciuda împrejurărilor neprielnice. Cazul dotaţiilor artistice care şi-au spus tîrziu cuvîntul, siluind condiţiile nefavorabile, este prea cunoscut pentru a mai fi nevoie să insistăm. Structura este o organizare finalistă a stărilor şi actelor sufleteşti. Funcţionarea ei este determinată de scopuri imanente. Numai sufletele amorfe, nestructurate, îşi află determinările drumului lor de viaţă în împrejurări externe şi întîmplătoare. Sufletele puternice prin structura lor organică găsesc aceste

determinări în ele însele și le înregistrează cu sentimentul unei necesități ineluctabile. „Nu trăiesc decît pentru a scrie, notează odată K. Mansfield. Lumea adorabilă... stă în fața mea : mă scald în valurile ei și mă răcoresc. Sînt însă urmărită în același timp de sentimentul unei *datorii* pe care trebuie s-o împlinesc, ca și cum cineva mi-ar fi dat o însărcinare pe care sînt obligată s-o duc la capăt.“ [1] Alături însă de acest motiv, rezultat din organizarea finalistă a sufletului artistic, există și motive de un caracter deosebit care îl sprijină pe căile realizării sale. Motivul propriu-zis estetic se împletește tot timpul cu motive extraestetice, și din această unire își extrage o carieră artistică toată forța și eficacitatea ei. Care sînt deci motivele eteronomice ale creației ?

Unul dintre aceste motive, vrednic de a fi amintit mai întîi, este nevoia artistului de a se elibera de sentimente care îl apasă sau îl urmăresc și a căror canalizare în direcția împrejurărilor practice ale vieții este, pentru o pricină oarecare, imposibilă. Ceea ce a mărturisit Goethe despre sine, în legătură cu compunerea romanului *Suferințele tînărului Werther*, se potrivește desigur multor artiști : „M-am izbăvit prin această compoziție, scrie Goethe, dintr-un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie și străină, printr-un fel de viață întîmplător și ales, prin premeditare și grabă, prin încăpățînare și neglijență... Îndată m-am simțit ca după o spovedanie generală, vesel, liber și îndreptățit la o nouă viață.“ [2] Creația artistică este, în adevăr, unul din cele mai ingenioase mecanisme, născocite de instinctul de conservare al omului, pentru a se elibera de o apăsare care poate deveni primejdioasă sănătății și echilibrului său moral. Cine se pricepe să transforme suferința sa în cîntec sau imagine și să deplaseze astfel accentul subiectiv de la trăire către reprezentarea ei, scade, în același timp, și face tolerabilă intensitatea celei dintîi. Mecanismul eliberator al creației este folosit într-un chip instinctiv de oamenii cei mai simpli. Cine a auzit, de pildă, jalea văduvei din popor, la înmormîntarea soțului ei, luînd forma artistică a bocetului, a putut constata într-o ocazie precisă și concretă mecanismul derivativ și valoarea eliberatoare a expresiei artistice. Evident, nu totdeauna motivul eliberării prin creație joacă același rol, pentru că nu totdeauna artistul se găsește în același raport subiectiv cu opera sa. Există opere prin care artistul se exprimă pe sine și altele întocmite numai pentru exercițiul și încercarea facultăților sale, a fanteziei și puterii lui expresive. [3] În *Werther* simțim pe omul Goethe, în *Salammbô* pe artistul Flaubert. Numai în primul caz impulsul eliberator a lucrat ca un motiv eficace ; în cel de al doilea, motivul eteronomic trebuie căutat aiurea.

Dacă eliberarea corectează un exces, *întregirea* prin artă împlinește o lipsă. Mecanismul creației poate fi pus în mișcare nu numai de un prea-plin al sentimentului care își caută o canalizare și o deviere, dar și de sentimentul unei insuficiențe. Apăsător poate fi nu numai excesul sentimentului, dar și sărăcia lui. Există o foame pasională, din categoria nevoilor funcționale, care își găsește satisfacția în creația artistică. Viața practică tempereazā unele sentimente, atenuează unele reacții. În lumea fanteziei sale, artistul trăiește sentimente mai puternice și rare, pe care viața i le refuză de obicei. Acolo găsește el corectarea lipsurilor din viață. Scriind romanul *Werther*, Goethe a încercat și a izbutit să se elibereze de consecințele pasionale ale unei iubiri nefericite. Compunînd însă poemul *Hyperion* și evocînd figura ideală a Diotimei, Hölderlin a dat satisfacție unei aspirații pe care viața nu i-o împlinise niciodată. Existența practică simplifică apoi individualitatea noastră, impunîndu-i un anumit rol și mărginind-o la anumite funcțiuni. Fiecare din noi este mai puțin decît ar putea fi. Ființa care se realizează sufocă, în cadrul fiecărei individualități, alte cîteva ființe care s-ar fi putut realiza. Creația artistică le scoate pe acestea din domeniul vag al psihicului, dîndu-le iluzia unei existențe concrete. Mai cu seamă în cazul creației dramatice și epice, artistul se realizează în posibilitățile sale multiple. Plăsmuirea caracterelor tragice sau epice este adeseori pentru poet împlinirea unui destin rămas nerealizat. În sfîrșit, existența practică sărăcește nu numai individualitatea, dar și mediul nostru. Mai ales civilizația urbană și mecanică a ultimului secol a lipsit înconjurimea noastră de mai multe din elementele de pitoresc ale altor vremuri și altor moravuri.

Orientalismul scriitorilor romantici și exotismul unora dintre contemporani a oferit totdeauna replica acelei nevoi de culoare, de naivitate sau rafinament pe care împrejurările curente n-au ocazia s-o satisfacă.

Dar creația artistică n-are numai rolul de a elibera sau întregi pe artist ; dar uneori și pe acela de a-l *afirma*. Iar prima formă a afirmării de sine este mărturisirea și cunoașterea de sine. Nu se mărturisește, nu se investighează și nu se descrie cine socotește că personalitatea sa n-are o valoare vrednică a fi afirmată. Se știe însă ce loc ocupă mărturisirea în artă. Într-un mare număr al operelor de artă, intenția cea mai adîncă a artistului, deși uneori poate rămînea învăluită, este să se înfățișeze pe sine și odată cu aceasta să se afirme. Nu numai în poezia lirică, dar în cea epică și dramatică, apoi în muzică sau în plastică, artistul are adeseori aerul că ne spune : iată cine sînt și iată care este valoarea personalității mele ! A doua formă a afirmării de sine prin artă stă în intenția creatorului de a cîștiga o influență asupra publicului său. Puține sînt operele de importanță care nu valorifică un punct de vedere asupra lumii, care într-o intenție a lor mai tăinuită nu militează pentru o anumită atitudine. Nu există artist care să nu dorească a-și imprima pecetea spiritului în mentalitatea celor care se apropie de opera sa. În lipsa acestei intenții, opera sărăcește în semnificația ei și își limitează în mare măsură ecoul. Uneori voința de putere a artistului are un sens exclusiv estetic. Ceea ce el dorește este să cîștige aderenți pentru un criteriu personal de valorificare estetică. Căci dacă sînt artiști care cedează gustului public și orientărilor obștești, sînt alții care urmăresc să înmlădieze acest gust și aceste orientări, răspîndind noi poziții estetice și creînd un public nou. Este ceea ce a pus bine în lumină Nietzsche, unul din puținii gînditori care a observat rolul afirmației de sine ca motiv al creației artistice. „Artiștii greci, poeții tragici de pildă, compuneau pentru a învinge. Întreaga lor artă nu poate fi închipuită fără întrecere. Buna Eris a lui Hesiod, ambiția, dădea aripi geniului lor. Dar această ambiție voia înainte de toate ca opera să aibă excelența cea mai înaltă în proprii ochi ai făuritorilor ei, așa cum aceștia înțelegeau excelența, fără considerație pentru

gustul dominant și opinia generală despre ceea ce este excelent în artă. În felul acesta, Eschil și Euripide rămaseră multă vreme fără nici un succes, pînă ce își formară judecători care să-i aprecieze după regulile pe care ei înșiși le stabiliseră.“ [4] În aceeași împrejurare Nietzsche vorbește și de *vanitatea* sau *orgoliul* artiștilor, ca expresie a dorinței de a se afirma și cu preocuparea de a cîștiga sufragiul obștesc sau cu disprețul acestui sufragiu. Vanitatea și orgoliul sînt, în adevăr, motive probabile ale creației artistice. Opera de artă fiind produsul unei individualități, este firesc ca aceasta să se reprezinte pe sine în raport cu propriile sale năzuinți sau cu felul ei de a se răsfrînge în opinia semenilor săi. Poate că multe lucrări de artă ar fi rămas neîmplinite dacă insul care le-a produs n-ar fi rîvnit aplauzele publice sau cununa împletită în singurătate, pe care artistul și-o așează singur pe frunte.

b) ARTISTUL ȘI VIAȚA

Am arătat în partea a treia a acestei scrieri că opera de artă, considerată din singurul punct de vedere estetic, este o plăsmuire izolată din viață, un întreg sustras înlănțuirilor cauzale dintre fenomene și a cărui finalitate se găsește în ea însăși. Urmează de aci că producătorul operei de artă, adică artistul, este natural să se resimtă în unele momente ale existenței sale într-o situație specifică de depărtare de viață, ale cărei nuanțe trebuie să le notăm, înainte de a încheia considerațiile noastre cu privire la structura creatorului și la creația artistică. În adevăr, dacă este exact că plăsmuirea artistică își trage atîtea din elementele ei din viață, din evenimentele externe și interne ale artistului, nu este mai puțin sigur că acesta din urmă trebuie la un moment dat să părăsească punctul de vedere al vieții pentru a ocupa pe acela al creației. Iar viața se găsește într-o opoziție categorică cu creația, resimțită ca înstrăinare față de viață, ca adversitate sau dor de viață. Chiar înainte ca insul să devie artist și ca o stare pur dispozițională, viitorul artist poate înregistra sentimentul particular al acestei distanțe. Un artist ca

André Gide l-a cunoscut încă din acea clipă patetică a copilăriei, cînd deodată, fără vreun motiv exterior aparent, sufletul său a gemut sub povara unei dureroase solitudini morale. N-avea decît unsprezece ani, istorisește Gide, cînd, înapoindu-se de la școală, simți deodată o furtună de sentimente necunoscute pînă atunci. „Ce se întîmplase ? Nimic, poate... De ce am simțit atunci că mă descompun și, căzînd în brațele mamei mele, zguduit de plîns, convulsiv, de ce am simțit din nou acea neliniște inexprimabilă, pe care o mai încercasem la moartea vărului meu ? S-ar fi spus că deodată s-au deschis zăgazurile nu știu cărei necunoscute mări interioare, al cărei val se afunda enorm în inima mea. Eram mai mult înspăimîntat decît trist. Cum aș fi putut însă explica toate acestea mamei mele, care nu distingea, printre suspinele mele, decît aceste confuze cuvinte, repetate cu deznădejde : Nu sînt la fel cu ceilalți ! Nu sînt ca ceilalți !“ [1] Această exagerată și tulburătoare conștiință a individualității trezite nu putea fi cîștigată decît din situația unei mari depărtări de viață. Numai sentimentul opoziției față de lume poate exaspera conștiința individualității.

În epoca formației sale, artistul poate să primească dealtfel nu numai revelația propriei sale individualități eterogene, dar să trăiască în mod permanent într-o lume atît de subiectivă, încît stabilirea contactului cu lumea exterioară să întîmpine dificultățile cele mai mari. „Dependența mea de vis și viziune, povestește odată romancierul german Jacob Wassermann, era absolut naivă. Pot vorbi, în adevăr, despre viziuni, întrucît stări niciodată trăite mai înainte, lucruri și figuri nepercepute altădată mi se arătau într-un mod concret. Am trăit între zece și douăzeci de ani într-o permanentă beție și într-o depărtare de lume care nu lăsau celor care mă însoțeau sau se găseau împreună cu mine decît un înveliș insensibil. Mi s-a spus mai tîrziu că trebuia să mi se strige la ureche, pentru a mă dezmetici. Aveam accese de extaz, de sălbatică și tăcută pierdere de sine, și separația mea de lume era îndeobște atît de puternică și dîrză, încît toate legăturile se rupeau, rămînînd frînt în două și fără știință de ce mi se întîmpla. Trăiam în ambele sfere cu o încordată atenție, căci atenția este, în genere, trăsătura fundamentală a ființei mele, dar între ele nu era nici o punte. Într-una puteam fi cu totul calm, în cealaltă cu desăvîrșire exaltat, fără ca între cele două stări să existe vreo comunicare, vreo solie. Toate acestea mă mențineau într-o tensiune neobișnuită, chinuitoare pentru mine și neînțeleasă pentru ceilalți. Uimire și deznădejde erau emoțiile care mă stăpîneau îndeosebi : uimire de cele văzute, contemplate, simțite, și deznădejde că nu le puteam împărtăși nimănui. Alcătuirea mea era astfel întocmită încît știam că ceva neobișnuit și minunat se întîmpla în mine și cu mine, dar despre acestea nu mă simțeam în stare să dau socoteală cuiva. Eram oarecum ca Moise, descins de pe Muntele Sinai, dar care a uitat cele privite acolo și cele auzite de la Dumnezeu.“ [2] Sentimentul depărtării de viață, elementul schizoid care intră ca o însemnată parte componentă în unele înzestrări artistice, nu putea fi exprimat mai limpede și mai frumos.

Dar dacă semnele acestei îndepărtări de viață pot fi recunoscute la viitorul artist încă din anii copilăriei și ai adolescenței, maturitatea lui o adîncește mai mult. „Am ajuns, scrie Flaubert, să privesc lumea ca un spectacol demn de rîs. Ce este lumea pentru mine ? Nu mă voi mai interesa de ea și mă voi lăsa în voia inimii și a imaginației ; iar dacă zgomote prea mari vor pătrunde pînă la mine, mă voi întoarce ca Phocion altădată, pentru a întreba : ce este croncănitul ăsta de ciori ?“ [3] Iar Jules de Goncourt : „Între lumea burgheză și noi există o prăpastie. Cugetării noastre, trăind deasupra lucrurilor burgheze, îi este greu să descindă la nivelul vieții obișnuite. Da, facem parte din această lume : vorbim limba ei și îi purtăm mănușile și ghetele lustruite. Și totuși sîntem rătăciți în mijlocul ei și ne simțim rău.“ [4] Artistul nu trăiește viața ; el și-o reprezintă și o analizează. Îndepărtarea lui de viață o resimte artistul cu durerea de a se vedea exclus de la suferințele ei reale, dar și de la bucuriile ei. Este ceea ce rezultă dintr-o celebră pagină de confesiuni a lui Guy de Maupassant : „Nici un sentiment simplu nu mai există în sufletul scriitorului. Tot ce vede, bucuriile, plăcerile, suferințele și deznădejdile sale devin îndată subiecte de observație. Analizează, fără voia lui și

fără să termine vreodată, inimile, chipurile, gesturile, intonaţiile. Îndată ce a văzut ceva şi orice ar fi văzut, întrebarea despre cauza tuturor acestora i se impune numaidecît. N-are un elan, un strigăt, o îmbrăţişare care să fie sincere, nici una din acele acţiuni spontane care sînt executate cu necesitate, fără a reflecta, fără a înţelege, fără a-şi da seama. Dacă încearcă o suferinţă, o notează şi o clasează în memorie. Înapoindu-se de la cimitir, unde a lăsat pe acela sau pe aceea pe care o iubea mai mult în lume, îşi spune : «Ce lucruri bizare am resimţit ; era ca o beţie dureroasă etc. ...» E ca şi cum ar avea două suflete, unul care notează, explică şi comentează fiecare senzaţie a vecinului său, sufletul natural, comun tuturor. Trăieşte astfel condamnat a fi, în orice împrejurare, un reflex al său şi al altora..." [5] Dar această înstrăinare de viaţa adevărată umple inima artistului, fie cu dor de viaţa de care se simte respins, fie cu adversitate faţă de viaţa pe care o cunoaşte ca o expresie opusă artei sale.

Dorul, nostalgia pentru formele naive ale vieţii răsună şi din paginile de confesiune ale lui Maupassant, în *Sur l'eau*. Dar poate nimeni nu a redat-o cu un farmec mai contagios ca Thomas Mann în nuvela sa, *Tonio Kröger*. Iată, în adevăr, pe Tonio Kröger, eroul povestirii, privind de după perdea pe Hans şi Ingeborg, prietenii copilăriei lui, înlănţuiţi în dans. Inima lor s-a închis totdeauna elanului neliniştit al aceluia care îi căuta cu dorul fiinţei problematice, care este artistul, pentru tot ce este simplu, naiv şi fericit. Abia acum înţelege Tonio Kröger motivul mai adînc al vechilor lui dezamăgiri în dragoste, şi inima lui sîngerează ca sub un destin implacabil. „Stau între două lumi, se mărturiseşte cu jale Tonio Kröger, în nici una nu mă simt acasă şi mi-e greu. Voi, artiştilor, mă numiţi burghez, şi burghezii sînt înclinaţi să mă aresteze... nu ştiu ce mă doare mai mult. Burghezii sînt proşti ; dar voi, închinătorilor ai frumuseţii, care mă socotiţi flegmatic şi lipsit de fervoare, ar trebui să vă gîndiţi că există un mod artistic de a fi, atît de originar şi predestinat, încît nici o nostalgie nu-i apare mai dulce şi mai demnă de a fi resimţită decît aceea către bucuriile obişnuitului *(die Wonnen der Gewöhnlichkeit)*." [6] Nu totdeauna însă artistul emană, din tabăra opoziţiei lui, aceleaşi efluvii de simpatie, de bunăvoinţă, de înţelegere pentru viaţa comună. Există artişti cantonaţi într-o poziţie estetică intransigentă, de unde nu iradiază decît dispreţ şi negaţiune pentru viaţa exemplarului uman obişnuit. „Umanitatea ne urăşte, scrie odată Flaubert, la rîndul nostru noi nu o slujim şi o urîm, ca una care ne răneşte. Să ne iubim deci *în artă*, aşa cum misticii se iubesc *în Dumnezeu*, şi totul să pălească în faţa acestei iubiri." Iar în altă parte, printre multele declaraţii în acelaşi sens : „Nu stimez adînc şi cu adevărat decît doi oameni, pe Rabelais şi Byron, singurii care au scris cu intenţia de a dăuna genului omenesc şi de a-i rîde în faţă. Ce poziţie imensă aceea a omului astfel aşezat în faţa lumii !" [7] Viaţa artistului este dominată de legea estetică, aceea a omului comun de legea morală. Nu este deci de mirare imoralismul unora dintre artişti, intenţia lor deliberată de a nesocoti valorile etice. Aşa îşi propune, printre alţii, un Pierre Louys într-o interesantă pagină din tinereţe : „Ascetismul este, după părerea mea, inutil şi copilăresc. El reţine sufletul în cîmpul de luptă al unui război uman, cînd acest suflet este însetat de avînturi subite către cuceriri eterice... Căci virginitatea sufletului meu, Doamne Dumnezeule, nimeni nu o va avea. Sufletul meu nu va iubi pe nimeni. Sînt sfinxul hermafrodit care creează în afară de sine şi numai pentru el o Himeră. Aspir către Ideal, şi Idealul izbucneşte din gîndurile mele... Nu-mi recunosc alte dorinţe decît acelea care au drept scop o plăcere estetică. Pentru că nu vrea să am conştiinţă de corpul meu, sufletul mi se îndreaptă cu libertate către o ţintă inflexibilă : Idealul Frumuseţii." [8] Poate singurul artist, după ştiinţa noastră, care a izbutit să aplaneze conflictul dintre etic şi estetic şi să arunce o punte între viaţa comună şi cea artistică, este Thomas Mann, înălţat odată cu aceasta la rangul uneia din cele mai înalte conştiinţe ale vremii noastre. Flaubert, ne spune Mann, în una din paginile cele mai adînci ale operei sale, crea în marginea vieţii. Creaţia, desfăşurată de el într-o atmosferă de entuziasm artistic puţin obişnuit, era un act de opoziţie faţă de viaţă şi faţă de formele ei burgheze. Th. Mann ne arată însă cum a cîştigat treptat conştiinţa că arta este pentru el nu tăgăduire a vieţii, ci un conti-

nut de viaţă şi împlinirea unei datorii, deopotrivă cu aceea pe care orice burghez, bine înrădăcinat în tradiţiile condiţiei lui, o împlineşte cu o desăvîrşită scrupulozitate. „Nu desăvîrşirea obiectivă este ţinta creaţiei pentru mine, observă Mann, ci conştiinţa subiectivă că în nici un caz nu puteam face mai bine.“ [9] Creaţia artistică dobîndeşte astfel pentru Thomas Mann o direcţie şi un conţinut moral. Importanţa poziţiei lui Mann nu poate fi îndeajuns subliniată. Am întîmpinat mai sus exemplul unui negativism etic din perspectiva estetică. Cazul contrar nu este nici el inedit. Un artist de talia lui Tolstoi a ajuns, către sfîrşitul carierei sale, la un negativism estetic din perspectiva etică. Printre spiritele reprezentative ale artei contemporane, nu cunoaştem pe altcineva care, mai bine ca Thomas Mann, să fi salvat ambele puncte de vedere, recunoscînd în creaţia artistică o ţintă posibilă a datoriei şi înlănţuind-o cu celelalte manifestări ale muncii şi ale elanului omenesc către instaurarea unei ordini morale în lume. Este o contribuţie care trebuia amintită la sfîrşitul acestor consideraţii consacrate raportului atît de variat în care poate sta artistul cu viaţa.

PARTEA a V-a

RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

1. CONSIDERAŢII PRELIMINARE

După ce a lăsat în urmă studiul operei de artă, al creatorului şi al creaţiei, expunerea noastră trebuie să se oprească acum în faţa problemelor pe care le pune receptarea operei. Vom căuta să evidenţiem feluritele straturi de acte şi stări, afective şi intelectuale, care însoţesc pătrunderea operei de artă în conştiinţă. Din capul locului ne apare deci limpede că „emoţia estetică", singura despre care sistemele mai vechi de estetică vorbeau în această împrejurare, nu este o expresie care istoveşte realitatea mult mai complexă de care trebuie să ne ocupăm. Pentru buna orientare a cercetării, cîteva consideraţii preliminare sînt necesare.

Împrejurarea că s-a vorbit de o emoţie estetică, adică de o stare afectivă provocată de spectacolul frumuseţii şi mai cu seamă de întruparea ei în artă, provine din anumite împrejurări istorice, pe care este bine a le reaminti. Credinţa că frumuseţea naturii şi artei pot determina o emoţie, adică o stare afectivă intensă şi scurtă, are la temelia ei o anumită reprezentare metafizică şi epistemologică despre natura acestor fenomene, curente de-a lungul întregului misticism estetic. Încă de la Platon, frumuseţea a devenit obiectul unui cult mistic. Puterea ei de a ne deschide adîncul lucrurilor, substratul metafizic al lumii şi de a ne ferici pe măsura acestei revelaţii peste fire a fost cu multă forţă descrisă de Platon în dialogul *Phaidros* şi de atunci în numeroase alte ocazii, înmulţite în

veacul din urmă și în cadrul idealismului postkantian. Din toată această dezvoltare istorică, noțiunea trăirii estetice s-a asociat cu două atribute : *instantaneitatea* și *intensitatea*. Filozofii idealiști au arătat, fără îndoială, că substratul metafizic al lumii poate fi atins și pe altă cale decît aceea intuitivă a artei, și anume pe calea mediativă și mai lungă a speculației teoretice. Conținutul intuitiv al artei revine deci în rezultatele laborioase ale filozofiei, dar actul luării lui în stăpînire își pierde în această trecere caracterul momentan și entuziast. Instantaneitatea și intensitatea rămîn deci atributele indelebile ale trăirii intime provocate de contactul frumuseții.

Cînd, spre sfîrșitul veacului trecut, direcția studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, metodele au variat, dar reprezentările relative la natura obiectului de cercetat au rămas aceleași. Psihologismul estetic a fost moștenitorul direct al misticismului estetic. Ce nume deci putea fi dat acelei stări instantanee și intense, al cărei concept fusese pregătit în lunga perioadă mistică ? Nici un altul decît numele de *emoție*, adică al afectului desemnat prin însușiri de scurtime și forță. Vechea idee a revelației mistice prin frumusețe și artă a trăit mai departe în noțiunea emoției estetice.

Socotesc că este una din cele mai importante teme ale cercetării contemporane revizuirea acestui vechi bun tradițional. Căci este oare adevărat că atingerea artei determină o simplă stare afectivă puternică, dar unică și trecătoare ? Misticismul estetic nu putea admite pentru fiecare operă de artă decît o singură trăire corespunzătoare, în care să se desăvîrșească aducerea înțelesului ei metafizic în stăpînirea noastră psihică. Conținutul metafizic al operei de artă era socotit că se luminează subit în scăpărarea unică de fulger a revelației intuitive. Psihologul, la rîndul lui, a moștenit și propagat această idee, vorbind despre *emoție estetică* la singular iar nu despre seria și pluritatea emoțiilor trezite de artă, așa cum ar fi trebuit să facă dacă ar fi fost liber de prejudecata mistică.

Este sigur că atingerea artei provoacă o primă reacție sentimentală, rapidă și mai mult sau mai puțin vagă, singura de care putem vorbi ca despre o emoție estetică. Dincolo de aceasta se desfășoară însă stări și acte care cer

durată. Asimilarea estetică a unei poezii lirice de trei strofe nu provoacă o singură stare sufletească punctiformă. Deși afectul care întovărășește versul ultim și culminant poate fi mai puternic decît restul acompaniamentului sentimental al bucății, acesta are o realitate indiscutabilă și mai întinsă decît afectul final în care se ascute. De la începutul bucății și pînă la sfîrșit, seria imaginilor poetice reușite, cuvintele bine găsite și pline de sevă, ritmul adecvat și sugestiv, rima neașteptată și totuși potrivită, determină o serie întreagă de afecte estetice, ca jerba de scîntei a unei rachete. De asemeni, nu este adevărat că emoția estetică a unei drame sau povestiri se produce abia la sfîrșitul lor, odată cu deznodămîntul întîmplărilor prezentate sau povestite mai înainte. Peripețiile și episoadele care se interpun între început și final ne cauzează tot atîtea emoții estetice, fiind ele însele niște mici drame și povestiri. Dar în afară de acestea, natura limbajului întrebuințat, dibăcia povestitorului și dramaturgului, care știu să gradeze compoziția printr-o amînare a efectului final, printr-o necontenită întreținere a atenției noastre, sînt tot atîtea izvoare ale unei multiple încîntări estetice. Ceea ce spunem aci despre poezie, valorează, fără îndoială, și pentru muzică. Un poem simfonic sau o sonată sînt frumoase nu numai prin întregul lor arhitectonic, dar și prin toate detaliile lor. Emoția estetică le însoțește tot timpul și se înnoiește în fiecare moment.

Dar aceste afirmații sînt oare valabile și pentru așa-numitele arte spațiale, pentru pictură, sculptură și arhitectură ? Artele care întrebuințează mijloace succesive sînt receptate printr-o serie continuă de acte sufletești și produc o reacție sentimentală coextensivă cu aceasta. Dar operele de artă care folosesc mijloace coexistente sînt oare primite printr-un singur act al sufletului și determină oare o singură emoție estetică ? După cum am arătat atunci cînd am vorbit despre clarificarea artelor, în realitate nu există opere de artă spațiale. Spațială nu poate fi o operă de artă decît mai înainte și independent de receptarea ei. Din acest moment, chiar operele picturii, sculpturii și arhitecturii devin evenimente ale conștiinței și se integrează în ordinea temporală. Un portret sau un peisaj reclamă, pentru a fi asimilat esteticește, o anumită

durată a conştiinţei. Efectul total al tabloului se compune din toate aceste elemente şi este obţinut numai în mod fugitiv. Independent de acest efect, conştiinţa trece de la un element component la altul, le cîntăreşte pe rînd şi se bucură de fiecare în parte. Întocmai ca în artele succesivului, operele de artă ale coexistenţialului sînt izvoarele unor emoţii multiple şi reînnoite.

Vechea teorie a emoţiei estetice are apoi nevoie şi de o altă corectare importantă. Cele mai multe vederi în cadrul psihologismului estetic au conceput o stare estetică liberă de orice amestec intelectual. Teoria simpatiei estetice, cristalizarea cea mai de seamă a psihologismului în domeniul studiilor care ne preocupă, preconiza o emoţie estetică obţinută prin confundarea cu obiectele propuse contemplaţiei noastre, o emoţie estetică făcută din fericirea eliberării din limitele individualităţii, din elanul frenetic al pierderii şi amestecării noastre cu fiinţa eterogenă a lucrurilor. Amintirile mistice ale acestei teorii sînt prea evidente pentru a mai fi nevoie să insistăm. Ceea ce este interesant de reţinut din acest tablou psihologic este faptul că emoţia estetică pare cu atît mai perfectă, cu cît factorul intelectual este mai absent. Strîmtarea distanţei dintre eu şi lucruri, pînă la identificarea lor, elimină toate actele intelectuale de estimaţie, judecată şi comparaţie. O analiză mai atentă a stărilor care compun ceea ce cu un termen prea simplificat se numeşte emoţia estetică, ne dovedeşte că realitatea nu se prezintă tocmai aşa. Răsunetul afectiv al operei de artă se însoţeşte, de fapt, cu o complicată reţea de fapte intelectuale. Cine citeşte o poezie, întovărăşeşte percepţia fiecărui cuvînt cu un act de estimaţie, adeseori subconştient, pentru a-l declara propriu sau impropriu, sugestiv sau fără ecou. Felul în care se dezvoltă poezia îl face apoi pe cititor să aprecieze dacă reprezintă o creştere organică sau o îmbinare arbitrară de elemente disparate. Originalitatea poeziei este apoi resimţită prin comparaţie cu unele amintiri literare, cu producţii ale trecutului sau ale mişcării literare contemporane. O receptare dezvoltată a artei presupune o conştiinţă educată şi informată. Satisfacţia trezită de o operă de artă creşte în măsura lucidităţii cu care o stăpînim intelectualmente, înţelegînd-o în valorile şi mecanismul ei.

Analiza noastră a pus în lumină pînă acum două rezultate: frumosul, şi mai cu seamă frumosul artistic nu produce o singură emoţie estetică, ci o serie de emoţii estetice coextensive cu durata perceperii lui. Starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci se împleteşte şi se sprijină pe un schelet de numeroase acte intelectuale. Iată însă că emoţia estetică nici nu se produce singură, ci totdeauna în conexiune cu alte emoţii ordinare, cu afecte care pot fi trezite nu numai de artă, dar şi de împrejurări practice ale vieţii. Dar o astfel de constatare este menită a se izbi şi ea de anumite prenoţiuni moştenite de psihologismul contemporan de la idealismul mistic şi romantic care l-a precedat. Arta era prezentată de acest curent ca un mijloc de depăşire a vieţii. Funcţiunile sufleteşti pe care ea le pune în mişcare erau arătate ca deosebite de acele pe care le solicită viaţa practică. Cum este însă posibilă această stare, cum este cu putinţă (pentru a vorbi cu Schopenhauer) ca inteligenţa, care stătea pînă la un moment dat în slujba vieţii şi cunoştea fenomene şi relaţii, să se elibereze dintr-o dată din această condiţie şi să intuiască idei platonice, este, fără îndoială, un miracol inexplicabil, ca toate stările mistice. Eliminarea acestor prejudecăţi lasă loc dimpotrivă constatării că emoţia estetică se prezintă în strînse relaţii cu alte emoţii comune şi că arta se prinde prin numeroase fire de ţesătura vieţii obişnuite. O cercetare completă a receptării artei trebuie deci să distingă feluritele elemente simultane sau succesive care o compun. Este ceea ce ne pregătim să întreprindem, nu însă mai înainte de a preciza în ce constă atitudinea estetică, adică starea sufletească favorabilă receptării artei.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ ÎN RECEPTAREA ARTEI

Vorbind despre valoarea estetică, am arătat încă din primele capitole că „un obiect nu devine pentru noi estetic decît atunci cînd îl gîndim în sfera valorii respective". Aceeași aparență, de pildă un lan de grîu, poate fi răsfrîntă ca un bun capabil de a fi exploatat, ca un element al florei regiunii sau ca un spectacol frumos, după cum îl subordonăm valorii economice, teoretice sau estetice. Există desigur unele obiecte anume întocmite pentru a solicita răsfrîngerea lor în raport cu valoarea estetică. Aceste obiecte sînt operele de artă. Faptul că însăși o operă de artă poate fi resimțită ca un bun economic de vînzătorul ei sau ca unul teoretic de istoricul care nu vede în ea decît un document al civilizației timpului, ne permite a spune că operele artei nu devin realități estetice decît prin valorificarea lor dintr-un unghi anumit. Această valorificare nu este însă o acțiune automată a spiritului. În acțiunea de valorificare estetică intră un element volitiv, hotărîrea de a mă comporta estetic, atitudinea estetică. După cum a arătat-o cu multă limpezime J. Volkelt, stările care compun receptarea operei au un caracter teleologic, ele se înșiruie către un scop și necesită, prin această însușire a lor, intervenția diriguitoare a voinței. Se poate spune, în adevăr, împreună cu Volkelt că „am voința de a mă comporta estetic și că această voință este vie în mine atîta timp cît durează atitudinea estetică. Dacă între timp apare distracția, oboseala sau dezgustul, voința de a mă abandona receptării estetice dispare sau, dacă rămîne prezentă, se dovedește neputincioasă față de influențele contrarii." [1] În ce constă atitudinea estetică ? Întocmai ca orice manifestare volitivă a spiritului, atitudinea estetică implică unele inhibiții și unele impulsuri, pe care urmează să le examinăm pe rînd.

Prima inhibiție implicată de atitudinea estetică privește interesul practic față de realitate. Nu este cu putință de a mă apropia estetic de un obiect dacă în prealabil nu elimin toate interesele practice pe care mi le poate trezi. Dorința de posesiune, teama sau speranța, aprobarea sau dezaprobarea morală și socială pe care un obiect mi le poate inspira sînt dușmanii cei mai de seamă ai atitudinii estetice. Dar cum, în realitatea lucrurilor, operele de artă conțin, în afară de elementul lor estetic, atîtea alte elemente extraestetice, eliminarea reacțiunilor legate de aceasta din urmă se izbește de greutățile cele mai mari. Sînt oameni care frecventează în chip intens operele artei, critici și istorici ai literaturii sau artei, care în lungul unei cariere dintre cele mai active n-au nimerit niciodată atitudinea propriu-zis estetică. Operele artei au putut fi pentru ei un instrument al luptei sociale, un document al decăderii sau regenerării morale, o manifestare a devoțiunii sau impietății, dar niciodată un simplu obiect estetic. Pentru a intra în atitudinea estetică se cere și mai puțin și mai mult. Mai puțin, întrucît e necesară o simplitate și o anumită indiferență față de conținuturile așa-zise „serioase" ale vieții. Mai mult, întrucît reacțiunile practice ale conștiinței fiind cele mai firești, atitudinea estetică reclamă o supraveghere, o putere de a controla și alege, funcțiunea continuă a unei cenzuri pe care spiritul nu o regăsește totdeauna cu ușurință.

Altă inhibiție implicată de atitudinea estetică este aceea în legătură cu percepția intelectuală a obiectelor. Intuim, mai mult decît obiectele, sensurile lor intelectuale. Înțelegem, mai mult decît vedem, auzim, pipăim. Peste lucrarea simțurilor, inteligența noastră își continuă

opera ei de asocieri, subordonări, interpretări. Dincolo de ceea ce simţurile ne înfăţişează, spiritul nostru adaugă intuiţiile lui intelectuale. Uneori aceste din urmă funcţiuni sînt mai puternice şi acoperă cu desăvîrşire pe cele dintîi. În loc de a cuprinde aparenţe, apercepem noţiuni, tipuri sau legi generale. Zoologul care recunoaşte într-o albină o insectă himenopteră şi sociologul care vede într-o manifestare de stradă o „stare de mulţime" se găsesc la un pol opus atitudinii estetice. Evident, există şi amatori de artă care se orientează mai cu seamă către conţinutul de idei, către sensurile intelectuale ale operelor. Sînt aceia pe care R. Müller-Freienfels i-a denumit odată cu expresia de „căutători de idei", *„Ideensucher"* [2]. Căutători de idei în artă sînt autorii comentariilor voluminoase dincolo sau în marginea operelor; aceia care, în loc de a contempla o aparenţă, descoperă o problemă. Fără îndoială, astfel de atitudini sînt justificate, întrucît opera de artă cuprinde şi laturi extraestetice şi printre ele una intelectuală. Numai că în clipa şi în măsura în care reacţionează intelectual, amatorul sau criticul de artă se află exclus de la atitudinea estetică. El o poate reintegra numai dacă se pricepe a topi laolaltă aparenţa şi sensul ei, în aşa fel încît spiritul să le poată cuprinde dintr-o dată, prin actul aceleiaşi intuiţii sensibile.

Prin toate aceste inhibiţii şi eliminări, atitudinea estetică se caracterizează ca o stare de pace lăuntrică, de supremă destindere morală şi intelectuală. Cine nu se pricepe să facă linişte în sine nu poate auzi glasurile artei. Tumultul interior le acoperă. Pacea sufletului le scoate în relief. Omul care se pregăteşte pentru întîlnirile artei trebuie să opereze în sine acel catharsis, acea purgare a pasiunilor, care nu este numai un efect al artei, dar şi o condiţie a ei. Să adăugăm că această stare de pregătire morală, care caracterizează atitudinea estetică, trebuie să-şi întindă acţiunea ei asupra felului durabil de a fi al sufletului. „Niciodată ochiul n-ar putea privi soarele, scrie Plotin, dacă el însuşi n-ar deveni asemănător cu soarele, nici sufletul n-ar putea contempla frumuseţea fără să fie frumos. Fiinţa care vrea să contemple pe Dumnezeu şi Frumuseţea, trebuie să devină zeiască şi frumoasă." [3] Oamenii înecaţi în brutalitate, sufletele grosolane nu pot adopta niciodată atitudinea estetică; frumuseţea naturii şi artei rămîne mută pentru ei. Şi dacă este adevărată observaţia lui Schiller din *Scrisori asupra educaţiei estetice*, că frecventarea artei produce acea stare de armonie lăuntrică favorabilă moralităţii, nu este mai puţin adevărat că armonia internă şi un anumit grad de rafinare morală sînt condiţii indispensabile pentru a stabili contactul cu frumuseţea.

În sfîrşit, atitudinea estetică însumează şi unele impulsiuni. Este în sufletul transpus în atitudinea estetică o voinţă de a se dărui aspectului sensibil, de a absorbi spectacolul ca spectacol, plăcerea de a urmări ceea ce se desenează în suprafaţa lucrurilor. Fără îndoială, receptarea completă a artei cuprinde, după cum vom vedea şi mai tîrziu, elemente critice şi analitice, acte de judecată şi estimaţie destul de dezvoltate, dar poziţia iniţială în faţa artei, atitudinea estetică este constituită, în primul rînd, dintr-o abandonare naivă a spiritului în puterea aparenţei. Atitudinea practică reacţionează activ faţă de datele realităţii; atitudinea teoretică le prelucrează sistematic, pe cînd cea estetică le absoarbe pur şi simplu. Fiinţa orientată estetic nu vrea să stăpînească realitatea, nici s-o modifice sau s-o exploateze, nici s-o înţeleagă, ci numai să se bucure de simpla ei existenţă, în expresia ei sensibilă. [4] Şi cum atitudinea estetică poate fi îndreptată nu numai către operele artei, care o solicită îndeosebi, dar şi către oricare alte înfăţişări ale lumii şi vieţii, fiinţa care priveşte din unghiul ei nu face parte nici din tabăra luptătorilor, nici din aceea a cercetătorilor; ea se rînduieşte printre amatori. Rămînînd la suprafaţa pitorească a lucrurilor, ei renunţă de a sonda adîncimea lor şi refuză de a întreprinde vreuna din luptele menite a le schimba chipul şi desfăşurarea. Amatorii nu rămîn cu toate acestea în afară de cîmpul activ al culturii omeneşti, căci atunci cînd luptele vieţii practice ameninţă să degenereze în brutalitate şi cînd cercetările iscusite ale minţii riscă să se piardă în subtilităţi zadarnice, atitudinea amatorului este-

tic poate fi invocată pentru a reîmprospăta virtuțile indispensabile ale rezervei și armoniei interioare, ale iubirii simple și naive pentru realitatea sensibilă. Astfel, într-o vreme care prețuiește atîta ființa activă, omul încordat către îndoitul scop al stăpînirii și cunoașterii, poate nu este rău să se păstreze undeva prețuirea omului dezarmat în fața unei realități căreia nu dorește decît să i se dăruiască cu iubire.

3. PRIMA IMPRESIE ȘI DESFĂȘURAREA RECEPTĂRII ARTISTICE

Receptarea artistică este un proces care se desfășoară în timp. Neajunsul de căpetenie al vechilor teorii despre contemplația estetică pornea de la faptul că se considera drept o reacțiune momentană și completă în această unică clipă a ei, un proces care nu se desăvîrșește decît treptat și reclamă o durată mai mult sau mai puțin lungă. După cum am arătat mai sus, observația valorează atît pentru operele care folosesc mijloace succesive, cît și pentru acele care utilizează mijloace coexistențiale. Există, cu toate acestea, o anumită impresie pe care ne-o lasă operele artei chiar în prima clipă a contactului cu ele. Ar fi însă greșit dacă am reduce întreaga sferă a trăirilor prilejuite de artă la această unică și primă impresie. Procesul receptării operei se continuă mult după aceea și se îmbogățește treptat.

În ce constă însă prima impresie trezită de o operă de artă ? Mai întîi din sentimentul de a fi alunecat sub o influență exterioară, de a suferi sugestia unei anumite prezențe situate în afară de noi. Psihologul Paul Souriau a comparat efectul acestei prime întîlniri, pe care el o denumește „extazul admirativ", cu hipnoza. Aceeași alunecare sub o înrîurire străină și într-un caz și în altul, aceeași inhibiție a funcțiunilor critice ale spiritului, aceeași suspendare a sentimentului duratei, care face pe insul cufundat în contemplația acestei prime

clipe s-o resimtă drept eternă. În această stare, scrie Souriau, „nu mai judecăm și criticăm și nu mai încercăm nici o uimire. Orice activitate încetează; nu mai facem altceva decît să privim. Nu mai reacționăm în nici un fel la impresia pe care obiectul o face asupra simțurilor noastre, suportînd-o în chip pasiv. Nu ne întrebăm dacă obiectul este frumos și pentru care motive. Ne mulțumim numai să ne fixăm spiritul și ochii asupra lui, păstrînd același surîs vag pe buze, aceeași emoție voioasă în inimă, aceeași imagine suspendată în spirit. Este o stare de pură contemplație. Nu este însă și o stare hipnotică?“ [1] Desigur, pentru ca starea de sugestie, care este sensibilă din primul moment, să devină „extazul admirativ“ despre care vorbește Souriau, un sentiment nou trebuie să intervină. Este vorba de sentimentul unei anumite valori înalte și excepționale. Sîntem, cu alte cuvinte, conștienți sau semiconștienți, încă din primul moment, de a suferi acțiunea sugestivă a unui obiect extern care posedă o valoare rară și de un grad înalt. Acte valorificatoare se amestecă deci în această primă clipă a contemplației, deși nu acte de valorificare logică, ci numai sentimentală. O astfel de constatare limitează analogia pe care crede Souriau a o putea stabili între extazul admirativ și hipnoză. În adevăr, hipnotizatul nu reacționează prin admirație, așadar printr-o acțiune de valorificare a individului care îl ține sub puterea sa, pe cînd contemplatorul artei execută o astfel de valorificare și manifestă, chiar din primul moment, o atitudine mai activă decît a personajului cu care a fost comparat.

Dar analiza primei impresii nu se completează decît dacă ținem seama și de un anumit răsunet în cenestezie, de conștiința surdă a unor modificări organice. Psihologii au descris prima impresie pe care o primim de la artă, mai cu seamă sub acest raport. „La atingerea frumosului, scrie Lévêque, totul este puternic și dulce, energic, binefăcător și delectabil. Sufletul primește din această atingere un plus de viață, care îl umple și se manifestă în afară. E o plăcere arzătoare, intensă, strălucitoare, care nu numai că ne exaltă toate facultățile

psihologice, dar care, trecînd de la suflet la corp, ne accelerează circulația sîngelui, face bătăile inimii mai rapide și ne însuflețește chipul, așternîndu-ne pe obraji o purpură ușoară și curată, deopotrivă cu a sănătății.“ [2] M. Dessoir, unul din primii esteticieni cărora le revine meritul de a fi considerat receptarea artei ca un proces, este și el de acord că prima impresie pe care o primim de la artă este saturată de senzații organice, o împrejurare care ar explica intensitatea și siguranța cu care această primă impresie se produce. [3] Mai tîrziu, cînd intervin asociații personale din sfera feluritelor interese extraestetice cu care întîmpinăm arta și cînd se adaugă acte conștiente de valorificare logică, tăria și siguranța primei impresii se atenuează. Contemplatorul admite discuția, pentru că în sufletul său se strecoară îndoiala. Prima impresie este însă categorică și dogmatică, pentru că ea reprezintă reacția instinctivă și organică o omului în fața artei.

Dacă acum ne întoarcem privirile de la ceea ce se întîmplă în subiectivitatea contemplatorului, pentru a ne întreba ce elemente din structura obiectivă a operei sînt asimilate în scăpărarea de fulger a acestui prim moment, constatăm că răspunsurile psihologilor sînt destul de unitare. Contemplatorul întrevede în această clipă mai cu seamă laturile sensibile ale operei, calitățile ei de formă și culoare, ceea ce Fechner numea, cu o singură expresie, „factorul direct“. Reprezentarea subiectului, dacă ne restrîngem la chipul de a recepta un tablou, reproducerea sentimentelor întipărite pe fizionomia personajelor pictate, valorificările critice etc., sînt stări și acte care intervin mai tîrziu. Prima clipă impune conștiinței mai cu seamă elementele sensibile ale operei. O elevă a lui O. Külpe [4], care întreprinsese el însuși cercetări în această direcție, studiind în mod experimental desfășurarea receptării artistice, a putut stabili cu oarecare exactitate primatul sensibilului printre feluritele laturi ale operei care se impun mai întîi conștiinței. Prezentînd unui număr de nouă persoane o serie de reproduceri artistice și cerîndu-le declarații introspective, după ce le expuse două, cinci, șapte sau

zece secunde, a putut constata că factorul direct lucrase, după primele două secunde, în 75,2% din cazuri, un procent pe care nu-l mai atinge nici unul din celelalte aspecte ale operei, cum ar fi conţinutul, valorificările etc. şi trăirile corelative, afară de asociaţii (75,6). Un rezultat care coincide în parte cu constatarea principială a lui Dessoir: „Contemplatorul neprevenit vede şi se bucură mai întîi de însuşirile spaţiale şi coloristice". Dealtfel Dessoir a întreprins şi el interesante cercetări experimentale şi nu cu subiecte banale, ci cu unii din cei mai renumiţi specialişti în ale esteticii şi istoriei artei, pentru a ajunge la aceleaşi rezultate. Chiar pentru aceştia, opera de artă trăieşte mai întîi prin însuşirile ei sensibile. Şi este interesant de urmărit cum, chiar în cazul unor personalităţi experte în ale artei, cuprinsul intelectual al operei se clarifică treptat, uneori abia după a doua sau chiar a treia contemplaţie.[5] Dacă acum încercăm să închidem într-o singură formulă toate elementele pe care analiza le-a pus în evidenţă, putem spune că *prima impresie în faţa artei este făcută din sentimentul unei influenţe care se exercită asupra noastră, emanînd de la un obiect resimţit ca preţios şi care, prin însuşirile lui sensibile, reuşeşte să trezească în noi o reacţie cenestezică intensă şi precisă.* Ne-am servit în analiza întreprinsă de cazul pe care ni-l oferă operele picturii. Prima impresie în faţa unei bucăţi muzicale sau a unui poem nu este însă cu mult deosebită. Fără îndoială, prima impresie despre care poate fi vorba aci este impresia de totalitate care se însumează după ce întreaga compoziţie muzicală sau întregul poem au fost citite sau ascultate. În cursul acestor operaţii, multe acte intelectuale şi afective au putut să intervie în contemplaţie, dar îndată ce impresia finală de ansamblu este stabilită, tonul ei este dat mai cu seamă de calitatea sensibilă a întregului şi de reacţia noastră organică în faţa lui. Cu acest înţeles se vorbeşte de opere poetice şi muzicale *calde, reci, zguduitoare, respingătoare, greoaie, fluide* sau *aeriene* etc., de fapt tot atîtea însuşiri pe care le înregistrează senzoriul organic.

Îndată ce prima impresie s-a consumat, procesul receptării continuă să se desfăşoare, asumîndu-şi noi elemente. Este o problemă interesantă aceea de a şti în ce ordine apar aceste elemente felurite. M. Dessoir crede a putea afirma că, după prima impresie, urmează înregistrarea conţinutului şi apoi asociaţiile. Dar constatările sale în această privinţă rămîn destul de sumare. Un grad superior de preciziune ating rezultatele anchetei întreprinse de Emma von Ritoók. Deosebind feluritele elemente ale afectului estetic şi calculînd procentul cu care fiecare din acestea s-a produs după două, cinci, şapte sau zece secunde, cercetătoarea a putut stabili următorul interesant tablou relativ la dezvoltarea în timp a contemplaţiei:

	Factor direct Compoziţie	Simpatie obiectivă	Simpatie subiectivă	Conţinut	Asociaţie	Sentimente în legătură cu starea eului	Valorificare sentimentală	Valorificare critică	Cazuri nedezvoltate	Valorificare nedeterminată
2"	75,2	42,0	4,6	43,7	75,6	22,4	64,8	35,2	15,9	22,7
5"	82,9	47,9	9,6	45,8	87,5	21,3	52,4	47,6	6,3	17,5
7"	83,1	45,5	14,1	45,9	89,8	22,3	48,8	51,2	4,2	16,1
10"	82,8	51,9	16,7	43,5	83,7	32,6	48,4	51,6	5,0	17,2

Examinînd acest tablou cu atenţie, observăm că ceea ce se impune din primul moment sînt factorul direct şi asociaţiile (pe care Dessoir le trecea în al treilea rînd). Cel mai mare număr de declaraţii au consemnat prezenţa acestor elemente în primele două secunde ale contemplaţiei (75,2 şi 75,6). Ambele aceste elemente se găsesc în creştere pînă într-a şaptea secundă (83,1 şi 89,8). În schimb, valorificarea sentimentală scade în acelaşi interval de la 64,8 pînă la 48,8, în timp ce valorificarea critică creşte de la 35,2 la 51,2. Creşte, de asemenea, clarificarea conţinutului (de la 43,7 la 45,9) şi sentimentele simpatetice (obiective, de la 42,0 la 45,5 şi subiective, de la 4,6 la 14,1). După a şaptea secundă a contemplaţiei, reacţiile în legătură cu factorul direct,

cu conţinutul, cele asociative şi valorificarea sentimentală descresc (83,1—82,8 ; 45,9—43,5 ; 89,9—83,7 ; 48,8—48,4). Cresc în schimb sentimentele simpatetice (45,5—51,9 ; 14,1—16,7) şi, cum am mai spus, valorificarea critică (51,2—51,6). Cresc de asemeni sentimentele în legătură cu starea generală a eului, cum ar fi tristeţea, duioşia, neliniştea etc., care ne pot cuprinde în timpul contemplaţiei. Mişcarea acestora din urmă este descendentă în primele şapte secunde (de la 22,4 la 22,3), pentru a spori în mod considerabil în cele trei care le urmează (de la 22,3 la 32,6). Tabloul care se poate întregi din toate aceste date nu conţine trăsături prea energice. Sigur este că, pe măsură ce procesul receptării artistice se dezvoltă, atitudinea critică a spiritului creşte în importanţă, totuşi nu în paguba reacţiilor sentimentale, de vreme ce sentimentele simpatetice şi cele în legătură cu starea eului ni s-au arătat în creştere pînă într-a zecea secundă a contemplaţiei.

Dealtfel, statistici ca cele de mai sus permit concluzii numai în legătură cu un caz mediu şi ideal, pe care realitatea concretă şi individuală a contemplaţiei îl poate infirma în numeroase ocazii. Aşa, de pildă, dacă obiectul contemplaţiei actuale este cunoscut dintr-una sau mai multe contemplaţii anterioare, atunci atitudinea critică poate fi mai vie din primul moment. Nu numai vizitarea repetată a unui muzeu, dar şi lectura pentru a doua sau a treia oară a unui roman sau a unui poem liric pot trezi observaţii de natură critică şi acte valorificatoare care lipseau contemplaţiei iniţiale. În al doilea rînd, diferenţa individuală a contemplatorului imprimă totdeauna o desfăşurare specială a procesului receptiv. Altfel va decurge contemplarea pentru omul naiv din popor şi altfel pentru cunoscător şi artist. În anchetele întreprinse de Dessoir cu personalităţi eminente din domeniul esteticii, observaţii consemnate după două secunde de contemplaţie conţineau detalii tehnice şi istorice care, în alte împrejurări, n-ar fi putut apărea sau, cel puţin, n-ar fi ocupat acelaşi loc în ansamblu. Apoi, bogăţia şi promptitudinea asociaţiilor este totdeauna mai mică sau mai mare, după gradul de afinitate dintre operă şi vîrsta, condiţia sau formaţia specială a contemplatorului. Din proprie experienţă pot spune că într-un mod cu totul deosebit am receptat romanul lui Al. Vlahuţă, *Dan*, în vremea adolescenţei mele şi mai tîrziu, cînd s-a întîmplat să-l recitesc. În ultima împrejurare, n-am mai putut obţine imensul răsunet asociativ, care alcătuise farmecul primei lecturi ; în schimb, toată vremea mă menţineam într-o vigilenţă critică, de care altădată eram cu totul străin. Desfăşurarea receptării se producea astfel în condiţii schimbate. În fine, această desfăşurare n-are un sens ireversibil. Deşi, în mod natural, spiritul trebuie să treacă de la contemplarea operei, în laturile ei pur sensibile, la înţelegerea conţinutului ei intelectual, apoi la acte de valorificare etc., nu este exclus ca din cînd în cînd drumul acesta să fie parcurs şi în sens invers. Sînt momente de oprire şi revenire în cursul oricărei contemplaţii. Receptarea operei nu este doar o acţiune sistematică, executată după o ordine prescrisă şi imutabilă. O astfel de lipsă de fantezie în modul de a ne-o apropia ar compromite o bună parte din farmecul artei. Frecventarea unei opere seamănă mai mult cu rătăcirea nestînjenită a insului sedus de varietatea peisajului pe care îl străbate. Iată atîtea motive pentru care nu vom descrie elementele componente ale receptării artistice, în sensul dezvoltării lor, ci în structura pe care ele o întregesc.

4. ELEMENTELE RECEPTĂRII ARTISTICE

a) ELEMENTE EXTRAESTETICE

Analizînd structura generală a artei, am arătat, încă din prima parte, că nu tot ce cuprinde arta este estetic. Estetică este în artă numai acțiunea de prelucrare a unui material în scopul întocmirii unei unități autotelice și expresive pentru sufletul artistului. Materialul pe care îl prelucrează artistul nu este el însuși estetic. Artistul își construiește opera sa dintr-o materie împrumutată vieții comune și, printre altele, din sentimente, idei și tendințe răsărite în împrejurările practice ale existenței omenești. Dacă este însă așa, se înțelege atunci că în răsunetul subiectiv pe care îl produce arta, esteticul se amestecă tot timpul cu extraesteticul. Există în decursul receptării operei artistice senzații, sentimente, idei sau acte ale spiritului dependente de calitatea estetică a operei. Dar sînt tot atîtea elemente ale vieții sufletești care, deși opera le pune în mișcare, nu pot fi considerate ca estetice, de vreme ce ele pot fi trăite și în împrejurări practice ale vieții.

Astfel, după cum s-a arătat adeseori în psihologia mai nouă, putem distinge în afectul total inspirat de artă un prim strat de emoții elementare, rezultate din răsunetul în conștiință al unor modificări organice. O tragedie ne zguduie. O povestire sumbră ne înfioară. O tiradă patetică ne înalță. Un *allegro* muzical ne înviorează. Aceste feluri de a vorbi analizează bine primul strat de emoții elementare, răsărit din influența artei

asupra sistemului vegetativ. Dar aceste emoții n-au nimic specific estetic în ele, pentru că zguduiți, înfiorați sau înviorați putem fi nu numai de o operă de artă, dar și în alte circumstanțe. Guyau avea dreptate să observe că o operă de artă lucrează într-un fel difuz și întăritor, la fel cu acțiunea unui pahar de lapte absorbit în aerul tare al unei culmi muntoase, la sfîrșitul unei ascensiuni obositoare. Guyau se înșela însă cînd considera în această fericită modificare a cenesteziei unul din efectele specifice ale artei, căci în realitate arta se întîlnește în această înrîurire cu alte multe situații. Nu numai arta și nu numai paharul cu lapte al lui Guyau, dar și o zi de repaos în aer curat, o veste bună primită după săptămîni de așteptare penibilă, o satisfacție de amor propriu etc. pot modifica în chip fericit cenestezia noastră. Cum însă tuturor acestor situații nu le putem recunoaște nimic estetic, nici sentimentelor produse de ele sau înrudite cu acestea nu le putem acorda calitatea estetică. În loc deci de a face, împreună cu esteticianul francez, din emoția estetică o varietate mai adîncă a agreabilului, este mai nimerit a spune că agreabilul, dar și alte emoții dezvoltate din modificări cenestezice, sînt simple elemente extraestetice ale unui afect total.

Multă vreme s-a susținut că arta nu lucrează decît asupra simțurilor superioare, asupra văzului și auzului și asupra imaginației reproductive în legătură cu datele acestora. Arta trecea, în primul rînd, drept o activitate a ochiului și urechii. S-a făcut deci un pas însemnat, în psihologia receptării artistice, în clipa în care s-a pus în lumină rolul senzațiilor inferioare și, printre ele, al senzațiilor organice, în cuprinsul receptării, deși acest rol trebuie înțeles ca extraestetic și nu ca estetic. Unul din cercetătorii care și-au cîștigat mai multe merite în această nouă orientare a psihologiei artei a fost, fără îndoială, Robert Vischer. Cercetătorul german, fiul marelui estetician Th. Fr. Vischer, a observat că plăcerea sau neplăcerea pe care le încercăm în legătură cu unele forme provin din faptul că ele sînt de acord sau contrazic structura și modul de a funcționa al unui anumit organ de-al nostru sau al organismului nostru în general.[1] Putem spune, de pildă, că iubim simetria pentru

că noi înșine sîntem organizați simetric. Cum este însă posibilă această comparație? Prin aceea, răspunde Robert Vischer, că orice senzație, absorbită prin ochi, este de îndată difuzată în adîncimile organizației noastre și resimțită ca senzație vitală. Feluritele domenii ale sensibilității nu stau izolate unele față de altele. O stradă însorită, privită prin ochelari albaștri, cheamă nu știu ce senzație de răcoare. Iar faptul că vorbim uneori de „culori strigătoare“ ilustrează atracția care există între culori și sunete. Dacă există însă afinități între senzațiile optice și cele acustice sau de temperatură, sînt de notat astfel de afinități și între senzațiile optice și cele vitale. Conținutul acestora din urmă este proiectat în obiectele frumoase pe calea acelei simpatii estetice *(Einfühlung)* pe care Robert Vischer a fost printre cei dintîi s-o descrie. Rolul senzațiilor organice în starea estetică a fost, după Robert Vischer și uneori independent de el, adesea pus în lumină. Mai cu seamă în legătură cu muzica, funcțiunea lor a fost subliniată cu toată energia. Astfel, Lionel Dauriac, care a consacrat o limpede cercetare psihologiei muzicale, afirmă odată că „armonia internă“, în care se recunoaște unul din principalele efecte ale muzicii, este în primul rînd o stare a corpului. „Cuvîntul acesta, scrie Dauriac, nu este tocmai ceea ce cred poeții. Armonia despre care poeții cred că există în suflet este, de fapt, o armonie corporală. Ea este făcută din elemente organice vibrînd în chip simultan și a căror prezență și bună stare ne devin sensibile.“ [2] După cum „euforia“ muribunzilor, adaugă Dauriac, a fost interpretată uneori într-un sens spiritualist, tot astfel și starea de armonie pe care o provoacă muzica. Psihologul are însă dreptul să corecteze această iluzie, evidențiind răsunetele organice pe care le culegem în sentimentele de armonie, de bună stare, de înălțare și ușurință pe care le trăim în contact cu muzica. Poate însă că importanța senzațiilor organice pentru starea estetică în genere n-a fost niciodată mai bine pusă în lumină ca de Karl Groos. Pentru Groos, senzațiile pe care le trăim în senzoriul organic sînt absolut constitutive pentru starea estetică. Nu numai sentimentele pe

care le încercăm la ascultarea muzicii, dar și acelea care se dezvoltă în fața operelor plastice sau cu prilejul lecturii unei poezii se alimentează din acest izvor. „Dacă, de pildă, poetul, scrie Groos, nu se pricepe să producă, prin sunetul și înțelesul cuvintelor sale, anumite procese fiziologice în organismul ascultătorilor săi, care să pătrundă ca sentimente corporale în conștiința lor, sau dacă ascultătorul însuși se refuză în această privință (fie din pricina insensibilității, fie din aceea a unei oboseli care poate să cuprindă chiar pe insul predispus estetic), atunci poezia poate fi înțeleasă sau judecată, dar emoția nu are loc.“ [3] Cîtă importanță au senzațiile organice, ne spune Groos, mai cu seamă cele viscerale, pentru constituirea emoțiilor în genere (și prin urmare și a emoției estetice în special) ne-o dovedește cazul expus de R. d'Allones *(Revue philosophique*, vol. 60, 1905), relativ la femeia Alexandrina X., care, în urma unei maladii, pierzînd sensibilitatea organelor digestive, a pierdut în același timp un numai orice senzație de foame sau sete, dar și facultatea de a încerca orice emoții mai înalte.

Punerea în valoare a factorului cenestezic în receptarea operei de artă a însemnat, fără doar și poate, un progres al cercetării. Cine nu ține seama de el nu poate nicidecum să-și explice ceea ce se înțelege prin acțiunea răscolitoare sau înviorătoare a artei. Astfel de expresii desemnează evenimente care se petrec în corpul nostru și pe care conștiința le resimte ca senzații cenestezice. Eroarea apare însă în momentul în care aceste elemente, cu rol hotărît în receptarea artistică, sînt interpretate ca niște elemente estetice. Căci această din urmă calificare trebuie s-o păstrăm numai în legătură cu evenimentele subiective care se dezvoltă în contact exclusiv cu opera de artă, pe cînd senzațiile cenestezice, după cum am arătat, pot apărea și în alte împrejurări. Factorul cenestezic în ansamblul receptării artistice alcătuiește deci o parte din latura lui extraestetică. Aspectul propriu-zis estetic trebuie căutat în altă parte. El se dezvoltă numai în raport cu particularitățile structurale, obiective, ale operei de artă. De aceea J. Volkelt are

dreptate să observe că senzaţiile cenestezice „aparţin mai degrabă răsunetului sentimental subiectiv al esteticului“ [4]. Tot atît de potrivită este remarca lui Th. Lipps că în starea estetică mă găsesc cufundat „în contemplarea *obiectului* frumos şi tocmai de aceea *nu* în contemplarea evenimentelor din corpul meu“ [5]. Iată tot atîtea amendări preţioase, mai ales dacă ţinem seama de tabăra din care ne vin.

Acelaşi lucru se poate afirma despre rolul asociaţiilor în receptarea artistică. Nu încape îndoială că orice atingere cu opera de artă produce un curent asociativ de senzaţii, idei şi sentimente. Fechner a evidenţiat cu succes împrejurarea, stabilind „principiul asociaţiei“, valabil dealtfel nu numai pentru artă, dar şi pentru oricare alte obiecte pe care le resimţim frumoase. De ce ne place o portocală, se întreabă Fechner, mai mult decît o bilă de lemn avînd aceeaşi formă şi culoare ca şi ea? „Acel ce priveşte o portocală vede numai o pată rotundă şi galbenă? Cu ochiul simţurilor poate că da; dar cu cel spiritual percepe un obiect cu miros plăcut, cu gust înviorător, crescut într-un pom frumos, într-o ţară frumoasă, sub un cer cald; el vede, ca să zicem aşa, toată Italia reprezentată în ea, ţara către care ne-a împins totdeauna o nostalgie romantică. Din amintirea tuturor acestor fapte se compune culoarea spirituală a obiectului. Pe cînd acela care consideră o bilă galbenă de lemn nu poate vedea în dosul petei galbene decît lemn gol, lucrat de strungar, şi lăcuit de vopsitor.“ [6] Impresiile asociative pe care le stîrneşte orice aspect al frumuseţii şi, în primul rînd, opera de artă, pot lua două drumuri. Ele pot lua drumul unei perindări succesive prin cercul conştiinţei al acelei libere reverii care compune o bună parte din ceea ce se numeşte „contemplaţia“ artistică. Cercetătorii au arătat mai demult că astfel de asociaţii stau în afară de impresia estetică propriu-zisă. Ele alcătuiesc, faţă de aceasta, ceva mai degrabă superficial şi periferic. Unitatea impresiei estetice poate fi apoi compromisă de valul prea bogat al acestor libere asociaţii în marginea ei. Astfel de obiecţii ridica J. Volkelt împotriva principiului asociaţiei, încă din anul în care apărea cartea lui Fechner. După cum s-a văzut însă mai tîrziu, Volkelt greşea cînd valorifica asemenea obiecţii tocmai împotriva lui Fechner, care preconizează un alt drum al asociaţiei. [7] Acest al doilea drum al asociaţiilor constă în cristalizarea lor în jurul impresiei directe, încît, după cum spune Fechner, cele dintîi „se asociază atît de imediat cu intuiţia, se contopesc cu ea atît de complet, încît par a constitui o parte esenţială a intuiţiei“. Astfel de asociaţii nu mai sînt nici superficiale, nici periferice faţă de impresia estetică propriu-zisă şi nici sustrase unităţii ei. Ele sînt, mai degrabă, considerate drept „culoare spirituală“ a obiectelor, parte integrantă a impresiei nemijlocite pe care ele ne-o produc şi dependentă direct de particularităţile de structură ale acestor obiecte. În această calitate s-ar cuveni deci să recunoaştem elementului asociativ rolul unui factor estetic în ansamblul receptării artistice. Fără îndoială că asociaţiile din acest al doilea tip nu sînt absolut arbitrare şi că ceea ce s-a numit „culoarea spirituală“ nu este făcută din elemente asociative cu totul întîmplătoare. Obiectul estetic conţine în sine o anumită virtualitate asociativă, care face să se polarizeze în jurul lui numai asociaţiile care îi convin şi care îl pot interpreta. Cine contemplă, de pildă, pînza lui Tizian, *Amor sacru şi profan*, este oarecum constrîns să asocieze reprezentări din domeniile civilizaţiei antice şi creştine şi ale comparaţiei lor. Şi cu toate acestea trebuie să recunoaştem că aceste asociaţii obligatorii nu sînt determinate de obiectul respectiv întru cît el aparţine sferei estetice. Pînza lui Tizian cheamă reprezentări din cîmpul celor două culturi nu prin faptul acţiunii de plăsmuire estetică pe care ea o reprezintă, ci prin gîndul eteronomic introdus în materia asupra căreia s-a aplicat amintita acţiune plăsmuitoare. Dacă putem spune astfel, pînza lui Tizian determină reprezentările asociative despre care s-a vorbit, nu întru cît este o operă de artă, ci întru cît este o operă de cugetare. Întocmai ca senzaţiile cenestezice, tot astfel şi asociaţiile, deşi rolul lor în procesul receptării artistice este incontestabil, nu aparţin laturii lui estetice. Asociaţiile aparţin laturii

extraestetice a acestui proces. Ele alcătuiesc în răsunetul subiectiv factorul corelativ cu elementul eteronomic al operei de artă. Prin mijlocirea lor, individul poate răspunde artei cu ansamblul intereselor morale, sociale, filozofice sau religioase ale ființei sale. Cine nu este în stare să răspundă cu acest ecou artei, nu o poate absorbi în toată multiplicitatea intențiilor ei. Dar cine s-ar mulțumi numai cu acest ecou n-ar nimeri ceea ce este specific estetic în receptarea artei.

În sfîrșit, latura extraestetică a receptării artistice se completează printr-o mulțime de sentimente, despre a căror natură rămîne să ne dăm seama. Distincția pe care trebuie s-o facem în această privință este cu atît mai importantă, cu cît, pentru majoritatea opiniilor, răsunetul subiectiv al artei este dominat de nota sentimentală. Pentru insul cu o educație incompletă, a recepta subiectiv o operă de artă înseamnă în primul rînd a trăi sentimental mai intens. Iar sentimentele la care individul amintit se gîndește sînt deopotrivă cu acele trăite în împrejurările practice ale vieții, în victoriile sau înfrîngerile ei, în clipele de speranță, de teamă sau de deznădejde. Fără îndoială că astfel de sentimente își au rolul lor în procesul de asimilare a artei. Iar aceste sentimente sînt, după excelenta clasificare a lui Volkelt, de trei feluri : sentimente pe care le atribuim aspectelor înfățișate de artă, sentimente cu care reacționăm față de acestea și sentimente care colorează starea generală a eului nostru, ca o urmare a participării noastre la aspectul evocat din viață sau natură.[8] Așa, de pildă, cine asistă la reprezentația *Regelui Lear* de Shakespeare, trăiește în același timp deznădejdea bătrînului rege și ambiția fiicelor lui, Goneril și Regan, apoi compătimire adîncă pentru Lear și indignare față de fiicele ingrate, în fine, un sentiment general de răscolire și înălțare, ca un răsunet învăluitor al destinului măreț în tragismul lui, care ni s-a desfășurat în fața ochilor. Să numim aceste trei feluri de sentimente : *obiective, reactive* și *dispoziționale*. Firește, după natura operei de artă, ele pot fi inegal distribuite de-a lungul procesului de receptare și, în anumite împrejurări, unele din ele pot fi limitate în mare măsură. Astfel, în fața *Călătoriei spre Cythera* a lui Watteau, contemplatorul poate trăi sentimentul obiectiv al grației și veseliei întipărite pe figura și în atitudinile personajelor reprezentate, apoi sentimentele reactive de simpatie, poate colorată sexual, pe care aceste personaje ni le inspiră și, în fine, sentimentul dispozițional de ușurință și prospețime care răsună cîtva timp în noi și după ce am încetat a privi tabloul. Partizanii teoriei simpatiei estetice *(Einfühlung)* pretind că trăim sentimente obiective, atribuindu-le chiar aspectelor care, după firea lor, nu pot ele însele să le încerce, de pildă sentimentele de forță și cutezanță pe care le proiectăm în muntele înălțat către înălțimile amețitoare ale văzduhului. Și ceea ce se petrece în noi în fața naturii revine și cu ocazia redării ei artistice. Fără a analiza mai de aproape aci teoria simpatiei estetice, putem totuși observa că există unele varietăți ale artei în procesul receptării cărora, deși sentimentele obiective pot ocupa un anumit loc, ele sînt totuși copleșite de sentimente aparținînd unui alt tip, de pildă tipului dispozițional. Astfel, privitorul care se oprește în fața Catedralei Sf. Petru din Roma poate încerca sentimentul obiectiv al forței care pare a însufleți întreaga clădire, deși din experiență proprie pot spune că sentimentul dispozițional al festivului și grandiosului mi s-a părut, în această împrejurare, mult mai puternic. Ne întrebăm însă ce sentiment obiectiv proiectăm într-o compoziție muzicală de tip abstract, cum ar fi o fugă de Bach, sau într-un ornament geometric ? Nici unul sau aproape nici unul. Sentimentele dispoziționale sînt însă prezente și în aceste ocazii. Sînt apoi, în arta modernă, curente care tind a menține în procesul receptării artistice numai aceste din urmă sentimente. Cubismul, de pildă, este animat de intenția de a elimina orice sentimente obiective și reactive și de a reține numai pe cele dispoziționale. Oricum ar fi, sentimentele pe care le-am analizat aci aparțin aspectului extraestetic al procesului de receptare, de vreme ce ele pot fi trăite de subiect nu numai în legătură cu arta. Sentimente obiective și reactive încercăm în toate ocaziile vieții sociale. În nenumărate împrejurări citim în figura, atitudinile și acțiunile semenilor noștri sentimentele care îi inspiră și le răspundem cu sentimentele noastre de reacție. Cît despre sentimentele

dispoziţionale, ele alcătuiesc conţinutul farmecului pe care îl degustăm în mijlocul naturii. Dacă deci opera de artă ne inspiră toate aceste sentimente, ea nu o face prin ceea ce este estetic în ele, ci prin ceea ce ele cuprind ca elemente extraestetice şi preestetice. Înainte de a o supune prelucrării estetice, materia operelor posedă virtutea de a inspira toate sentimentele despre care s-a vorbit. Nu numai peisajele lui Rubens, dar şi natura flamandă este capabilă de a ne pune în vibraţie sentimentală. Peste aceasta din urmă, peisajele lui Rubens, considerate ca operă de artă, trezesc însă un strat nou de sentimente, acestea din urmă, şi numai acestea, de calitate estetică. Paginile următoare ne vor arăta care sînt afectele propriu-zise care intră în ţesătura receptării estetice.

Să adăugăm că distincţia dintre elementele extraestetice şi cele estetice nu implică nici o subevaluaţie faţă de cele dintîi, atîta timp cît ambele categorii sînt reprezentate. Evident, dacă contemplatorul nu răspunde artei decît cu laturile extraestetice ale procesului receptor, spunem că atitudinea sa este inadecvată şi ca atare inferioară. Tot atît de inadecvată, considerînd natura complexă, în acelaşi timp eteronomă şi autonom estetică, a operei de artă, ar fi şi atitudinea contemplatorului care ar inhiba reacţiile sale extraestetice. Pentru un astfel de contemplator, cum din cînd în cînd se iveşte, se pierde desigur ceva din adîncimea şi bogăţia ecoului cu care se cuvine a răspunde artei.

b) ELEMENTE ESTETICE

Dacă elementele receptării artistice analizate pînă acum au comună însuşirea de a putea fi produse şi de alte obiecte decît arta şi în alte situaţii decît aceea a contemplaţiei, îndreptăţind ca atare calificarea lor ca extraestetice, elementele propriu-zis estetice, de care urmează să ne ocupăm acum, sînt determinate de ceea ce este autonom estetic în opera de artă, adică de însuşirea lor de a fi plăsmuiri expresive şi originale. Elementele extraestetice mai au însă o trăsătură care le leagă

laolaltă. Toate sînt, deopotrivă, evenimente nu numai în legătură cu eul, ceea ce se poate afirma despre orice stare de conştiinţă, dar şi evenimente care, prin tot conţinutul lor, se limitează în interiorul eului. Atenţia individului care, în faţa artei, încearcă numai senzaţii organice, asociaţii şi sentimente (mai cu seamă sentimente reactive şi dispoziţionale), este concentrată asupra propriului eu, nu asupra obiectului exterior. Efectul răscolitor sau înviorător al artei, asociaţiile pe care le ţesem în jurul ei, sentimentele pe care le trăim în legătură cu ea ne fixează înlăuntrul subiectivităţii noastre, închizîndu-ne, în aceeaşi măsură, drumul către aspectul exterior. Am recunoscut însă printre particularităţile atitudinii estetice tocmai tendinţa de a te dărui lumii obiective, înfăţişării externe. Din această pricină, individul care recepteazā arta numai prin elementele extraestetice ale procesului receptor se găseşte într-o atitudine inadecvată. Un estetician ca M. Geiger socoteşte chiar că în faţa artei singura atitudine potrivită este aceea a concentrării externe, concentrarea internă rămînînd atitudinea unui diletantism sentimental, care n-are nimic comun cu arta. „Nu este nici o îndoială, scrie Geiger, că numai concentrarea externă este atitudinea specific estetică. Numai în ea opera de artă este cuprinsă în valorile şi particularităţile structurii ei. Dimpotrivă, pentru concentrarea internă opera de artă este indiferentă în forma ei specifică, singura ei funcţiune fiind de a provoca plăcerea şi de a produce sentimente de tot felul, precum entuziasm, înălţare, beţie, duioşie etc.“ [1] Părerea lui Geiger, interesantă şi valabilă întrucît reuşeşte să caracterizeze şi să condamne diletantismul, nu rămîne însă mai puţin parţială. Căci, după cum se poate deduce din cele înfăţişate mai sus, o receptare completă a artei, cuprinzînd şi elemente extraestetice şi estetice, interesează deopotrivă atît concentrarea internă cît şi cea externă. Dar chiar în atitudinea estetică cea mai pură, cea mai nealterată, cea mai puţin amestecată cu elemente extraestetice, putem oare spune că concentrarea internă nu joacă nici un rol ? Fără îndoială că în atitudinea estetică ne dăruim lumii obiectelor, aspectului exterior, dar odată cu aceasta apar şi unele sentimente,

pe care nu le putem resimţi decît ca pe nişte evenimente ale subiectivităţii. Pentru a ilustra toate acestea, să luăm un exemplu. În timpul lecturii unui roman, atitudinea estetică selectează, între altele, felul în care diversele episoade se înlănţuiesc către un final care nu poate fi lămurit întrevăzut. Structura progresivă a romanului determină atitudinea estetică să reţină acest aspect. Dar pe măsură ce urmărim această particularitate obiectivă a operei, înregistrăm, sub forma unui eveniment pur interior, sentimentul interesului. Trebuie oare să eliminăm interesul din sfera elementelor estetice ale receptării operei ? Desigur că nu, de vreme ce acest sentiment este strict dependent de particularităţile obiective ale operei de artă. Teoria lui Geiger ni se pare astfel a avea neajunsul că nu lasă nici un loc sentimentului în procesul receptor. Desigur, atitudinea estetică este în primul rînd orientată către exterior, dar în această situaţie ea este însoţită de unele răsunete sentimentale, pe care analiza nu poate să şi le ascundă.

Vom spune deci că sentimentele implicate de procesul de receptare estetic a operei fac parte din clasa afectelor *extragenetice*, pe care le vom opune afectelor *endogenetice*. Afectele endogenetice sînt acelea care îşi au pricina şi rădăcina în interiorul omului. Urîtul, melancolia, o anumită bucurie fără motiv, starea de suflet care întovărăşeşte sănătatea sau boala sînt deopotrivă afecte endogenetice. Extragenetice sînt însă toate afectele determinate de feluri de a fi ale lucrurilor străine de noi şi în care ni se relevă particularităţile lor. Sentimentele estetice fac parte din ele. Din această cauză ele nu pot fi niciodată descrise în afară de valorile obiective care le produc. Dar tot din această pricină latura estetică a procesului de receptare artistică nu se rezolvă niciodată în stări de sentiment pure, ci sînt totdeauna amestecate cu stări şi acte intelectuale, menite să ne informeze asupra particularităţilor obiective ale operei. Se înţelege că dacă este aşa, receptarea estetică va lua forme de o diferenţiere minuţioasă, deopotrivă cu aceea afectivă a operelor. Deosebirile dintre receptarea unui concert de Schumann şi a unuia de Stravinski vor fi deci cu mult mai mari decît asemănările lor. Din această cauză nu se va putea construi niciodată o teorie a receptării care să istovească tot conţinutul trăirilor pe care le încercăm în cazul unei opere individuale. Căci singurul lucru pe care îl poate face o teorie a receptării estetice este să stabilească laturile lui generale şi formale. Acestea sînt corelative cu ceea ce am recunoscut drept momentele constitutive ale artei şi, în primul rînd, cu clarificarea şi ordonarea, momentul izolării aflîndu-şi corelaţia subiectivă în ceea ce am recunoscut drept atitudinea estetică. Corelaţiile acestea sînt dealtfel atît de strînse, încît sîntem foarte conştienţi că n-am putut descrie, în partea a treia a cărţii, momentele constitutive ale artei fără a întrebuinţa termeni subiectivi, după cum nu vom putea înfăţişa acum procesul subiectiv al receptării fără să nu pornim de la suporturile lui obiective.

Am arătat, cînd am vorbit despre clarificare, că în imaginile artei, înfăţişările lucrurilor dobîndesc o expresie mai nouă şi mai intensă. Aspecte pe lîngă care treceam mai înainte cu indiferenţă, pentru că nu le întrezăream decît prin vălul concepţiilor inteligenţei, capătă în reprezentările artei un chip virginal. Vedem de obicei în lucruri ceea ce ştim dinainte despre ele. Arta izbuteşte să îndepărteze acest strat izolator de reprezentări convenţionale, de idei preconcepute, restaurînd, pentru a spune astfel, viziunea, audiţia sau intuiţia internă în drepturile lor. Un contact mai apropiat de lucruri şi de mişcările intime ale sufletului omenesc este rezultatul acestui proces. Receptarea artei este, în primul rînd, răsunetul subiectiv al acestei însuşiri estetice a artei. Elementul pur al senzaţiei ocupă un loc precumpănitor în întregul ei. Psihologia neagă însă posibilitatea senzaţiilor simple într-o conştiinţă care a dobîndit o experienţă oarecare. Ştirile elementare care pătrund în conştiinţă, ni se spune, se asimilează de obicei cu reprezentări mai vechi, în aşa fel încît rareori putem distinge, în spectacolul lumii, ce aflăm mai apoi cu ce ştim de mai înainte. Poate numai copiii, în primele luni ale vieţii, adică mai înainte de a fi fixat amintiri durabile, încearcă senzaţii simple. Dar la această excepţie mai putem adăuga una. Nu numai copilul, dar şi contemplatorul

artei încearcă senzații elementare sau asociații de senzații elementare. O culoare sau un sunet nu sînt pentru el un *semn*, simbolul unei realități conceptuale, așa cum este pentru psihologia comună a omului care intuiește, în discul colorat care se ivește pe cer, luna, și, în sunetul care sfîșie tăcerea nopții, cîntecul cocoșului. În receptarea estetică, contemplatorul izbutește să reducă în mare măsură aceste aporturi ale inteligenței, trăind culoarea și sunetul ca atare. Evident, uneori senzații elementare directe se asociază cu senzații reproduse, ca, de pildă, atunci cînd în fața unui portret spun că simt catifelarea pielii, sau în fața unei naturi moarte înregistrez frăgezimea legumelor sau umiditatea solzilor de pește. Senzațiile vizuale directe se unesc, în astfel de împrejurări, cu senzații tactile sau termice, fără ca prin aceasta planul pur senzorial să fie părăsit. În felul acesta, lumea este restituită într-un plan mai simplu și mai naiv de viață, într-un plan „paradisiac", după cum s-a afirmat uneori într-o filozofie religioasă a artei.[2] Trebuie să adăugăm că aceste acte elementare de cunoaștere se întovărășesc în receptarea artei cu un sentiment specific de *uimire*. În fața artei, trăim nu numai lumea ca senzație, dar și revelația lumii ca senzație. A descoperi sub aspectele uzate ale realului, din pricina frecvenței cu care le-am perceput, și înnegurate, din pricina vălului de noțiuni prestabilite cu care îl considerăm îndeobște, o lume tînără de înfățișări care se impun puternic simțurilor noastre, produce acel sentiment de bruscă întîlnire cu noutatea, în care recunoaștem unul din factorii cei mai importanți ai receptării estetice a artei. În aceasta stă experiența de atîtea ori făcută de oricare din noi, cînd, privind în reprezentarea lor picturală, strada pe care trecem în fiecare zi sau omul cu care ne-am întîlnit de o mie de ori, spunem totuși că ni se pare a-i fi văzut abia acum pentru prima dată. Adevărul este că, prinzîndu-i în raza atenției noastre, altădată îi *recunoșteam*, dar abia acum îi *vedem* sau *auzim* cu adevărat.

Dar valorile sensibile ale artei, trăite ca obiectul unei revelații, sînt puse în legătură cu personalitatea umană care se manifestă prin ele, și în felul acesta apare un nou afect estetic. Prin artă întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transformă chipul realității, imprimîndu-i valori noi și dîndu-i mai multă forță expresivă. Cînd se produce această corelaționare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii ***stilului*** sau *originalității*. Intuiția originalității artistului atrage după ea un cortegiu întreg de afecte secundare. Originalitatea artistului îndrumează și fructifică propriul nostru chip de răsfrîngere a lumii. Puterea artei este, din acest punct de vedere, eminamente sugestivă. Sub influența artei ne simțim noi înșine mai productivi. Dincolo de sfera mărginită a operei de artă, lumea întreagă ne apare în lumina ei, îmbogățită cu valorile pe care ea le-a pus în evidență, tot astfel după cum un incendiu luminează nu numai locul în care se consumă, dar și întreaga zare care-l înconjoară. Cine și-a vrăjit privirile în spectacolul artei, le poartă apoi asupra lumii, descoperindu-i un farmec nou. Această stare de lucruri este resimțită de noi cu fericirea unui surplus de activitate și bogăție lăuntrică. Reprezentarea centrului uman original care a exercitat această înrîurire binefăcătoare asupra noastră se întovărășește apoi cu devotament pentru el. Arta ne face să-l iubim pe artist. Nu este totdeauna sigur dacă în receptarea estetică, admirația noastră, sentimentul aprobării entuziaste se adresează operei de artă sau creatorului ei. Aceste două intenții ale admirației alternează mai tot timpul. În tot cazul, dacă admirația pentru artist lipsește din procesul receptării, nu putem spune că el este complet. Tot astfel, pentru acei oameni cu o cultură estetică nedesăvîrșită, pe care lipsa posibilității de comparație dintre feluritele opere ale aceluiași artist îi împiedică de a resimți unitatea stilului lor, receptarea artei ia forme elementare și primitive. De asemeni, cine vede pentru întîia oară o sculptură aztecă sau o acuarelă japoneză, neputînd înregistra ce este original în aceste manifestări de artă, adică ce le revine din felul propriu de a vedea lumea al agentului lor artistic, nu trăiește valoarea *stilului*, ca ceva topit în impresia artistică generală și ca atare nu atinge plenitudinea receptării estetice. Analiza trebuie să recunoască și aceste aspecte printre componentele răsunetului subiectiv pe care arta le trezește în sufletul nostru.

Dar opera de artă nu este numai clarificare a lumii și mediu prin care transpare sufletul artistului, ea este și produsul unei ordonări, o întrecere a haosului și arbitrarului în care lumea se prezintă de obicei intuiției comune. Refugiul din viață în artă marchează pășirea într-o lume nouă a ordinei, a necesității, a logosului imanent. Toate elementele artei se prezintă într-un raport de dependență și condiționare reciprocă în interiorul unei unități. Valorile de relație ale artei sînt percepute de contemplator în forma unor acte de judecată, deocamdată rapide și confuze, și dau naștere unor afecte * noi. De obicei, valorile de relație care compun întregul operei sînt înregistrate de noi în chip succesiv și anume din două perspective deosebite : a) din perspectiva desfășurării operei către finalul ei (în muzică, poezie, teatru) sau către închegarea icoanei unitare (în arhitectură, sculptură, pictură) ; b) din perspectiva răsturnată a operei închegate către etapele succesive care au pregătit efectul final. După cum adoptăm una sau alta din aceste două perspective, valorile de relație devin izvorul unor afecte estetice deosebite. Cine urmărește cum evoluează o dramă către sfîrșitul ei, pe care îl presimte dar nu-l întrevede lămurit, resimte un afect de tipul *plăcerilor anticipate* (noțiune creată de Freud, cf. III, 6, c.). Căci există nu numai plăceri ale posesiunii și saturației, dar și plăceri ale aspirației și dorinței. Toate obiectele menite să satisfacă senzualitatea noastră sînt încîntătoare, mai întîi pentru că sînt rîvnite. Opera de artă considerată în desfășurarea sau în închegarea ei treptată provoacă un astfel de afect : satisfacția unei așteptări mereu reînnoite, afectul *interesului.* Cînd, în fine, actul de înregistrare a operei de artă a ajuns la ținta lui, atenția poate lua o atitudine retrospectivă, estimînd oportunitatea feluritelor detalii ale operei, felul în care ele s-au înlănțuit și coordonat pentru a produce efectul final. Receptarea estetică se îmbogățește în cazul acesta cu afectul special al *motivației.* Interesul și motivația sînt termeni care par a fi culeși din cercul expe-

* În ediția a III-a : efecte. Corectat după ediția a II-a și manuscris (n. ed.).

riențelor literare și cu toate acestea ei denumesc afecte care, în esența lor, rămîn identice chiar cînd sînt trăite în legătură cu alte arte, cum, de pildă, ar fi muzica, sau chiar în legătură cu așa-numitele arte spațiale. Există astfel un interes și o motivație muzicală. Feluritele părți ale unei sonate sau simfonii se înlănțuiesc după anumite raporturi logice specifice, care ne fac să le înregistrăm cu interes, atîta timp cît se succed, și să le estimăm sentimental ca motivate, după ce înșiruirea * lor s-a terminat. Chiar sentimentul care întovărășește percepția unui acord just este o varietate a sentimentului motivației, după cum o disonanță provoacă sentimentul neplăcut al înfrîngerii motivației. Dacă totuși muzica, mai cu seamă cea modernă, folosește uneori disonanța, nimeni nu se gîndește să renunțe la motivație, ci numai s-o amîne, impresia motivatoare a unității urmînd să fie cîștigată mai tîrziu și cu atît mai multă putere, cu cît a trebuit să înfrîngă elemente mai rebele. Toate elementele care, în artă, sînt adaptate reciproc și constituie o unitate favorizează sentimentul motivației, după cum lipsa unității și a coadaptării provoacă sentimentele contrarii. În artele spațiale, interesul, ca sentimentul adaptării succesive a părților în întreg, există de asemeni. Dar cum unitatea, efectul final de ansamblu, se încheagă cu rapiditate, sentimentul interesului este absorbit și fuzionează cu acel al motivației. Potrivirea culorilor, alternanța și simetria, echilibrul maselor și al volumelor, unitatea compoziției provoacă deopotrivă sentimentul motivației. Componenta aceasta este prezentă deci și în receptarea estetică a artelor spațiale.

Iată atîtea sentimente și stări intelectuale care intră în receptarea estetică a artei, cu neputință a fi reduse la o formulă unică. Multă vreme totuși lucrul a fost socotit posibil și din această năzuință au rezultat teoriile care înfățișau receptarea estetică fie ca percepția unui conținut omenesc important, fie ca înregistrare a raporturilor formale, fie ca trăire sentimentală mai intensă,

* În ediția a III-a : însușirea. Corectat după edițiile anterioare și manuscris (n. ed.).

fie ca însufleţire simpatetică a unui aspect exterior, deşi fiecare din aceste formule reprezintă numai o parte a adevărului complex al lucrurilor şi uneori confundă ce este estetic cu ceea ce este extraestetic în totalitatea procesului de receptare. Convinşi de parţialitatea oricărui procedeu unificator şi simplificator, ne-am decis pentru procedeul însumator care a prezidat analiza de mai sus.

O întrebare rămîne într-acestea liberă. Sentimentele estetice n-au nici o trăsătură comună, mai cu seamă dacă le comparăm cu acelea despre care a fost vorba mai înainte şi pe care le-am grupat în sfera extraestetică ? Uimirea care însoţeşte revelarea valorilor sensibile, sentimentul originalităţii, interesul şi motivaţia nu coincid oare în nici un punct ? Sentimentele obiective în măsura în care le încercăm şi noi (deznădejdea lui Lear este prin răsunet simpatetic şi a noastră), apoi sentimentele reactive şi dispoziţionale sînt deopotrivă sentimente serioase. Jubilarea pe care o încercăm ascultînd *Simfonia IX-a* a lui Beethoven sau felul zguduitor în care lucrează un roman de Dostoievski sînt sentimente întru nimic deosebite, din punct de vedere calitativ, de acelea pe care le putem încerca în împrejurările cele mai grave ale vieţii.[3] Simţim lămurit că ele se dezvoltă din punctul cel mai adînc al subiectivităţii noastre. Dacă n-ar fi aşa, nu s-ar putea înţelege în ce chip poate arta influenţa caracterul unui individ. Arta este însă chintesenţă de experienţă şi, în această calitate, intră ca un factor hotărîtor în experienţa celor care iau contact cu ea. Însemnătatea sentimentelor extraestetice dezvoltate în frecventarea artei, acţiunea lor în adîncime este un fapt care nu se poate tăgădui. Dacă n-am recunoaşte-o, ar trebui să socotim inexplicabil rolul pe care arta l-a deţinut totdeauna în cultura omenească. Dacă însă sentimentele extraestetice aderă la partea cea mai adîncă a subiectivităţii noastre, sentimentele propriu-zis estetice se mişcă în regiunea mai superficială a eului. Pentru a ilustra posibilitatea unor astfel de sentimente, M. Geiger a propus odată comparaţia durerii adevărate pe care o încercăm cu prilejul morţii unei fiinţe iubite cu tristeţea atitudinală pe care ne-o inspiră participarea întîmplătoare la înmormîntarea cuiva care n-a însemnat nimic pentru

noi. În primul caz, sentimentul urcă din adîncimile eului, în cel de-al doilea brăzdează numai suprafaţa lui. Toate sentimentele estetice, pe care cercetarea le-a pus în lumină, fac parte din această ultimă categorie. Iată, de pildă, interesul cu care urmărim desfăşurarea unui roman. Intensitatea acestui afect poate fi deosebit de mare, ca atunci cînd spunem că „nu putem lăsa cartea din mînă“, şi totuşi simţim limpede că el nu angajează fiinţa noastră mai profund, nu ne zguduie şi nu ne modifică. Nici sentimentul motivaţiei, al revelaţiei sau al originalităţii artistului nu simţim că ar putea dobîndi o însemnătate practică pentru noi, deşi tăria lor poate fi destul de mare. Originalitatea artistului poate modifica pentru un timp pe a noastră, impunîndu-ne o atitudine oarecare, pe care împrejurările aşa-zicînd serioase ale vieţii o risipesc în scurtă vreme. Oricît de puternice ar fi sugestiile estetice ale artei, rădăcina lor nu se afundă prea adînc. Deosebirea dintre sentimentele adînci şi cele superficiale nu priveşte deci intensitatea lor ci numai planul interior în care se situează. Din această pricină, nu vom spune totuşi, aşa cum lucrul s-a întîmplat de cîteva ori în istoria doctrinelor de estetică, de pildă în teoria lui E. von Hartmann, că sentimentele estetice sînt *iluzorii*. Trebuie să ne opunem acestui mod de a vedea, mai întîi din pricina conceptului nostru despre artă ca o existenţă *ideală*, dar nu şi *ireală* (cf. III, 3, d.). Dar noţiunea sentimentelor iluzorii mi se pare de-a dreptul absurdă. Căci un sentiment, în momentul în care ocupă actualitatea conştiinţei, nu poate fi decît adevărat şi nu iluzoriu. Pentru a declara iluzoriu un sentiment, adică trezit de o simplă iluzie, trebuie să-l judec şi nu să-l resimt. În clipa aceasta însă sentimentul ar înceta să existe. Sentimentele estetice sînt aşadar superficiale, dar nu iluzorii, ci foarte adevărate şi reale.

c) IZVOARELE PLĂCERII ÎN ARTĂ

Am analizat pînă acum diferitele grupe de fapte sufleteşti care compun procesul de receptare subiectivă a artei, fără a arăta mai de aproape care este tonalitatea

afectivă care îl însoțește. Această tonalitate pare evidentă esteticienilor psihologi care denumesc răsunetul subiectiv al artei cu expresia de „plăcere estetică“. Această expresie ascunde însă o simplificare prea superficială. Nu este deloc adevărat că procesul receptării artistice cuprinde numai elemente de plăcere, că este colorat în chip exclusiv plăcut. Încă de la sfîrșitul antichității, Sf. Augustin a atras atenția contemporanilor săi asupra paradoxului sentimental al tragediei, care ne face să ne bucurăm de suferințele eroilor. Cum însă aceste suferințe trezesc unele răsunete simpatetice și în sufletul nostru, este limpede că receptarea artistică a unei tragedii nu poate fi liberă de amestecul oricăror elemente neplăcute, deși rezolvarea înălțătoare a tragicului stîrnește un ecou fericitor și plăcut. Dealtfel, nu numai în legătură cu tragedia, dar și cu multe alte creații artistice, partea de contribuție a elementelor dureroase în procesul receptării stă mai presus de orice îndoială. Dacă acum ne întrebăm care anume dintre factorii receptării pot fi colorați dureros, răspunsul nu poate fi decît unul singur. Numai factorii extraestetici se pot însoți cu tonalități cînd plăcute, cînd dureroase, în timp ce factorii propriu-zis estetici se întovărășesc numai cu tonalități plăcute.

În adevăr, modificările cenestezice pe care le determină contemplația pot fi sau plăcute sau dureroase. Difuzarea organică a curentului emotiv echivalează, în genere, cu o potențare plăcută a vitalității, dar, din cînd în cînd, ea poate face să intervină reacții hotărît dureroase, zguduitoare sau deprimante, ca în fața atîtor opere plastice, dramatice sau epice. Asociațiile pot introduce și ele o componentă dureroasă, mai ales atunci cînd tendința operei cheamă, pe cale asociativă, propriile noastre tendințe contrarii. Sînt numeroase cazurile în care o operă, privită din unicul punct de vedere estetic, determină aprobarea noastră și totuși nu ne contrariază mai puțin, din pricina ideilor neadecvate la fondul ei, ivite pe calea asociației. Altă dată, această adecvare a ideilor asociate este astenică, cum se întîmplă în cazul atîtor meditații elegiace trezite de unele opere ale poeziei, muzicii sau plasticii. De obicei, aceste reprezentări asociative vin să sprijine sentimentele reactive sau dispoziționale pe

care opera ni le inspiră. Iar dacă astfel de sentimente sînt colorate plăcut în fața *Primăverii* lui Botticelli sau la lectura *Idilelor* lui Teocrit, nu tot astfel se întîmplă cu *La vieille Haulmière* a lui Rodin sau cu *La Charogne* a lui Baudelaire, în receptarea cărora distingem o tonalitate neplăcută. Uneori plăcerea și durerea se combină într-un dozaj delicat, a cărui formulă este greu de prins. „Farmecul dureros“ al lui Eminescu [1], amestecul de voluptate și meditație funebră în *Tristan* al lui Wagner sau în unele din cărțile lui Barrès, produc astfel de răsunete ambigue. Nu totul este deci colorat plăcut în receptarea subiectivă a artei ; durerea se amestecă adeseori printre acordurile ei. Ba chiar, numai prezența unui subton dureros conferă unei opere de artă viața ei subiectivă cea mai adîncă și cea mai umană. O operă rezolvată numai în elemente plăcute nu coboară mai adînc în sufletul nostru. Ea rămîne apoi inferioară contrastelor existenței, și veșnicul ei surîs de plăcere ne apare ca o sfidare adresată tragicului imanent al soartei omenești. Operele care se pricep a trezi și reacții dureroase ne apar dimpotrivă mai umane, mai bogate și mai complete, mai răscolitoare. Durerea ne cucerește mai larg ; gheara ei se înfige mai adînc. Chiar bucuria, cînd ne copleșește, întîlnește la capătul difuzării ei durerea. Unele din simfoniile lui Beethoven sau din poemele lui Nietzsche desfășură în receptarea lor această largă curbă unificatoare între polii opuși ai sensibilității noastre.

Dacă, așadar, factorii extraestetici ai receptării se însoțesc fie cu tonalități afective plăcute, fie cu tonalități dureroase, factorii estetici sînt colorați exclusiv plăcut. Poate că aci stă chiar cheia problemei, întrevăzută printre cei dintîi de Augustin. Căci dacă este adevărat că, în fața anumitor opere de artă, contemplatorul resimte cu plăcere o materie dureroasă în sine, lămurirea paradoxului stă în faptul că această materie extraestetică este încadrată și susținută de factori propriu-zis estetici, al căror răsunet subiectiv este totdeauna plăcut. [2] Plăcut este sentimentul de noutate și uimire cu care întîmpinăm datele sensibile clarificate, adică izolate de conținutul lor intelectual. A privi o lume mai tînără, mai fra-

gedă, mai virginală este pentru suflet un efect fericitor, deopotrivă cu toate împrejurările care ne îngăduie să trăim o viață mai liberă, mai descătușată din strînsorile intelectului, încredințată activității mai vii a simțurilor. Receptarea artistică este, într-o mare parte a ei, viață senzuală și cum, de obicei, senzualitatea noastră este obliterată prin însuși faptul că interesul ni se îndreaptă către valoarea practică a lucrurilor și nu către strictul lor aspect sensibil, sentimentul care se dezvoltă odată cu deplasarea interesului către acesta din urmă nu poate fi decît eliberator și plăcut în aceeași măsură. Plăcută este și intuiția originalității artistului, așa cum ea se străvede prin mediul operei, cu tot cortegiul ei de afecte însoțitoare. A trăi originalitatea artistului înseamnă a participa la o viață mai spontană și mai bogată, din care se contagiază propria noastră individualitate. Ne simțim mai bogați și mai productivi cînd privim lumea cu ochii artistului. Ceea ce viața comună, limitată în deprinderi spirituale care ascund aspectele pururi noi ale lumii, nu ne dăruiește niciodată, cîștigăm acum în contemplarea artei. Valori noi se adaugă sufletului nostru și sentimentul de plinătate care rezultă nu poate fi decît fericitor. În fine, plăcute sînt și sentimentele interesului și al motivației. Am caracterizat mai sus interesul ca un sentiment din clasa plăcerilor anticipative. Dar pe măsură ce interesul se dezvoltă și tulburele lui reprezentări anticipatoare primesc o limpede confirmare succesivă, apare o plăcere deopotrivă cu toate așteptările împlinite, cu toate gesturile izbutite. Cînd apoi gestul izbutit s-a produs, spiritul poate lua o atitudine retrospectivă, bucurîndu-se nu numai de succesul gestului, dar și de dibăcia care a pregătit acest succes. Plăcerea motivației face parte din grupul acestor ultime satisfacții. A percepe motivația unei opere înseamnă a te bucura de unitatea ei, de victoria ordinei, de depășirea haosului și arbitrarului.

*

Am enumerat felurite le elemente care intră în procesul receptării artistice. Unele din ele sînt prezente chiar în prima impresie pe care o trăim în fața unei opere. Celelalte apar succesiv și cer un timp oarecare pentru a se putea produce. Există însă în decursul procesului de receptare și momente de integrare, în durata limitată a cărora fuzionează într-o unitate indistinctă cît mai mulți din factorii amintiți pînă acum. Aceste momente de plenitudine în care opera pare a ne vorbi prin suma valorilor ei și care nu pot fi decît intermitente și fugitive, sînt singurele care, din punctul de vedere psihologic, pot fi identificate cu vechea *contemplație* revelatoare și fulgurantă a esteticii metafizice de altădată.

5. APRECIEREA OPEREI DE ARTĂ

Receptarea operei de artă conţine în sine numeroase elemente de apreciere. Alături de stări şi acte sufleteşti de tot felul, senzaţii, sentimente şi judecăţi, analiza trebuie să recunoască în interiorul procesului receptor şi unele intuiţii sau judecăţi apreciative. Este greu de spus unde sfîrşesc unele şi încep celelalte. În mod general, după cum am arătat mai sus, actele valorificatoare apar ceva mai tîrziu în desfăşurarea procesului. Totuşi nu este exclus ca şi după primele intuiţii sau judecăţi apreciative să se ivească stări şi acte de un alt caracter. Relaţia dintre toate aceste elemente rămîne astfel destul de indistinctă. Dacă însă izolăm factorii de apreciere şi urmează să-i analizăm separat de ceea ce am înfăţişat pînă acum drept elemente ale procesului receptor, lucrul se explică prin multiplicitatea problemelor pe care aceşti factori le propun. Ne vom ocupa pe rînd de intuiţiile apreciative, adică de *gust* şi apoi de judecăţile de apreciere, pe care spectacolul artei le prilejuieşte spiritului nostru.

a) GUSTUL

Noţiunea de *gust*, în accepţiunea ei estetică, are, după *Vocabularul filozofic* al lui A. Lalande, două semnificaţii. Ea înseamnă mai întîi „caracterul general al aprecierilor de artă la un individ", adică „temperamentul estetic". Pe de altă parte, chiar cînd nu este urmată de atributul „bun", desemnează „facultatea de a judeca intuitiv şi sigur valorile estetice, în special în ceea ce ele cuprind ca însuşiri de corectitudine şi delicateţe". În primul înţeles, gustul denumeşte o facultate eminamente relativă şi schimbătoare, ca, de pildă, atunci cînd vorbesc despre gustul antic şi modern, despre gustul italienesc sau francez, despre gustul popular sau aristrocratic sau despre gustul copiilor şi al adulţilor. În al doilea înţeles însă, gustul denumeşte o facultate neschimbătoare, orientată după criterii fixe, care ne permit a distinge, în chip absolut, între „bunul" şi „prostul" gust. Dacă, aşadar, Im. Kant a putut construi o antinomie a gustului estetic, după care „fiecare are propriul său gust... despre care nu se poate discuta", dar în acelaşi timp „gustul admite lupta... cu speranţa de a obţine un consens", împrejurarea se explică prin faptul că în fiecare din cele două propoziţii ale antinomiei noţiunea de gust a fost luată în cîte un alt înţeles.[1] Gustul „despre care nu se poate discuta" este „temperamentul estetic" al individului, care determină afinitatea lui numai pentru un anumit fel de valori artistice. Dimpotrivă, gustul care admite lupta şi implică, odată cu aceasta, posibilitatea consensului, este facultatea valorificării estetice, condusă de criterii permanente şi sigure, chiar cînd ele rămîn învăluite.

Noţiunea gustului, în aplicarea ei la unele realităţi morale şi în special la cele artistice, foloseşte cuvîntul într-un înţeles metaforic. Dar cum orice metaforă este o comparaţie implicită, cine vorbeşte despre gustul artistic vrea să spună că facultatea pe care el o denumeşte stăpîneşte aceleaşi însuşiri în funcţiunea şi aplicaţiile lui ca şi simţul fizic al gustului, acela care percepe savorile : dulcele şi amarul, săratul şi acrul. O problemă dintre cele mai interesante este aceea de a şti de ce tocmai simţul gustului a fost ales ca termenul concret al comparaţiei care a condus la metafora gustului artistic. Raţiunea pe care o întrevede Voltaire, în consideraţiile consacrate gustului din al său *Dictionnaire philosophique*, nu mi se par suficiente. Gustul, spune Voltaire, „este un discernămînt prompt, deopotrivă cu acela al limbii şi cerului

gurii și care, întocmai ca acesta din urmă, previne reflecțiunea“. Dar aceeași promptitudine, anticipatoare a rezultatelor gîndirii, manifestă evaluațiile tuturor simțurilor noastre. Nu numai gustul, dar și văzul și auzul evaluează datele lor cu spontaneitate intuitivă. Un sunet sau o culoare, un acord sau o combinație de culori sînt declarate de îndată frumoase sau urîte, armonioase sau distonante, mai înainte de orice examinare reflexivă a lor. Nici justificarea pe care o găsește Thomas Reid, renumitul filozof scoțian din veacul al XVIII-lea, nu mi se pare mai mulțumitoare. „Simțul extern al gustului, scrie Reid, prin care putem distinge și ne putem bucura de feluritele spețe de alimente, a dat prilejul aplicării metaforice a numelui său la capacitatea de a percepe ceea ce, în diversele obiecte pe care le considerăm, este frumos sau urît și insuficient. Deopotrivă cu gustul cerului gurii, această forță a spiritului nostru resimte unele lucruri ca plăcute, pe altele ca respingătoare, față de multe se comportă indiferent sau șovăitor și stă, în mare măsură, sub influența deprinderii, a asociațiilor sau a modei.“ [2] Nu este însă nici unul din aceste puncte de apropiere care să nu existe și între facultatea noastră de apreciere intuitivă a artei și celelalte simțuri. Toate simțurile resimt obiectele care intră în sfera lor de înregistrare ca plăcute sau respingătoare, și aceste evaluații stau totdeauna și sub influența deprinderilor, ale asociațiilor și modei. Cine găsește frumoase culorile drapelului național o face desigur și din pricina asociațiilor pe care ele le indică. Deprinderea sau lipsa de deprindere ne fac apoi să declarăm o mulțime de lucruri ca plăcute și convenabile sau ca izbitoare în mod neplăcut. Cît despre preferința cu care moda impune forme sau culori deosebite, nu este nevoie să insistăm.

De ce atunci tocmai gustul și nu un altul dintre simțurile noastre a ajuns să denumească facultatea de care ne ocupăm ? Răspunsul mi se pare că trebuie găsit în acea dublă însușire a gustului care face din el unul din simțurile cele mai diferențiate, dar în același timp și unul din cele mai puțin raționalizate. Varietatea senzațiilor de gust este imensă, deși limbajul nu cunoaște decît patru calificative principale în ce le privește (dulce,

amar, sărat și acru). S-a putut stabili apoi o clasificare rațională a culorilor, după locul pe care ele îl ocupă în spectrul solar și după gradul lor de saturație sau claritate. Există și un sistem rațional al sunetelor în gamă și posibilitatea de a le ordona în raport cu timbrul, înălțimea sau intensitatea lor. Astfel de încercări de raționalizare lipsesc însă în domeniul atît de bogat al gusturilor. Împrejurarea decurge atît din vechimea filogenetică a gustului, cît și din pierderea importanței lui în fazele mai noi și raționale ale evoluției umane. Cu mult mai înainte ca omul să se orienteze prin văz și auz, animalele s-au orientat prin simțurile inferioare, prin tact, miros și gust. Cînd apoi omul a impus primatul viziunii și audiției, rolul simțurilor inferioare a trebuit să decadă și funcțiunea lor s-a disociat de noua dezvoltare a rațiunii. Așa se explică faptul că gustul cunoaște o mare varietate, corespunzătoare intensei sale funcționări în trecutul îndepărtat al spețelor, și faptul corelativ că rațiunea n-a mai putut să-l adapteze la regimul său, corespunzător noilor condiții ale speței omenești. Am spus însă că gustul a urmat aceeași evoluție ca și tactul și mirosul. De ce atunci tocmai gustul, și nu tactul sau mirosul, a ajuns să împrumute numele său valorificării artistice intuitive ? Pentru motivul că gustul este un simț mai spontan decît tactul sau mirosul, care sînt simțuri investigatoare. Organele tactului și mirosului execută unele mișcări de adaptare pentru a-și favoriza senzațiile respective. Trebuie să căutăm, într-o anumită măsură, calitățile de duritate sau moliciune și pe acele olfactive, pentru a le înregistra. Metaforizarea simțului olfactiv * a ajuns astfel să denumească funcțiuni active ale spiritului, ca, de pildă, în limba franceză, aceea indicată prin expresia *flairer une escroquerie*, a mirosi o escrocherie. Cine „miroase“ o escrocherie, nu o înregistrează ca pe o dată care i se impune cu energie, ci numai o presimte, lămurind-o, printr-o aplicație activă a spiritului, dintr-un complex de indicații. Datele gustative sînt într-acestea mult mai categorice. Simțul nostru nu trebuie să le caute

* În ediția a III-a : obiectiv. Corectat după edițiile anterioare și manuscris (n. ed.).

și nu li se poate sustrage. Ele ne invadează și ni se impun. Spontaneitatea senzațiilor gustative este din această pricină superioară față de alte senzații inferioare. Varietatea senzațiilor gustative, iraționalitatea și spontaneitatea lor mi se par a fi cele trei motive pentru care gustul a ajuns să denumească facultatea valorificării intuitive în artă. Aceste însușiri caracterizează, în adevăr, și gustul artistic.

Scriitorii care s-au ocupat cu gustul artistic au spus tot ce era necesar încă din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea, cînd doctrina gustului s-a format ca o primă pîlpîire a iraționalismului modern, adică din momentul în care reflecțiunea filozofică a trebuit să recunoască „un alt izvor al cunoștinței decît rațiunea, și anume a unuia care amintește de aproape noțiunea contemporană a intuiției“ [3]. Trecînd peste contribuția iezuitului spaniol Balthasar Gracian, unul dintre cei dintîi care a vorbit despre gust în sens filozofic, dar cu o specială aplicație la realitățile morale, noțiunea revine în special la scriitorii italieni și francezi. Toate caracterele constitutive ale gustului au fost relevate de aceștia. Așa, de pildă, marea varietate a nuanțelor înregistrate de funcțiunea gustului a fost bine exprimată de un La Rochefoucauld, care scrie : „Există oameni care au mai mult gust decît spirit ; în gust este însă mai multă varietate și mai mult capriciu decît în spirit“ [4]. Nuanțe care scapă inteligenței sînt astfel percepute abia de gust. Legile care conduc aplicațiile gustului rămîn apoi necunoscute, un motiv pentru care mișcările lui par capricioase. Gustul, spunea Montesquieu, „este o aplicație promptă și delicată a unor reguli pe care nu le cunoaștem“ [5]. Dar tot Montesquieu, care, în celebrul său articol din *Marea Enciclopedie*, sintetizează întreaga doctrină contemporană a gustului, atenuează independența gustului de formele raționale ale inteligenței cînd observă : „Astfel, tot ce am putea spune aci și oricare ar fi preceptele pe care le-am putea da pentru a forma gustul, toate acestea nu pot privi direct decît gustul dobîndit, deși în mod indirect pot privi și gustul natural ; căci gustul dobîndit afectează, schimbă, mărește și diminuează gustul natural, după cum

gustul natural afectează, schimbă, mărește și diminuează gustul dobîndit“. Această afinitate a gustului natural pentru reguli, posibilitatea lui de a se forma și instrui, provine din faptul că, oricare ar fi iraționalitatea funcțiunii lui, în adîncimea sa gustul este totuși condus de norme raționabile. Încă din 1715, filozoful elvețian Crousaz observă că „bunul-gust ne face să estimăm prin sentiment ceea ce rațiunea ar fi aprobat, dacă și-ar fi acordat timpul necesar pentru a judeca...“ [6] Gustul nu exclude deci judecata ; gustul o implică. „În orice fenomen de gust, scrie Th. Reid, este conținută o judecată. Cînd cineva declară că un palat sau o poezie sînt frumoase, el afirmă ceva pozitiv, și orice afirmație sau negație exprimă o judecată.“ [7] Gustul denumește, fără îndoială, o impresie, dar această impresie nu este întîmplătoare și arbitrară. Ea este pătrunsă de valori raționale și raționabile, corespunzătoare structurii raționale a operei, răsfrîntă în operațiile gustului. Raționalitatea implicită și învăluită în impresiile gustului face posibile toate acele judecăți asupra artei pe care analiza le semnalează în decursul procesului de receptare și despre care urmează să ne ocupăm acum. Să adăugăm însă mai înainte că dacă gustul apare ca o funcțiune strict individuală, rebelă oricărei încercări de sistematizare, dacă el apare ca un adevărat „temperament estetic“, după cum am văzut că sună una din formulele lui, faptul provine din factorii extraestetici care îi orientează direcția. În aprecierea operelor de artă, diferim nu atît prin felul strict în care o răsfrîngem, cît prin asociațiile și sentimentele extraestetice pe care ele ni le inspiră.

b) JUDECĂȚILE ARTISTICE

Gustul înregistrează calitățile și neajunsurile unei opere, caracterele ei specifice și rangul lor în ierarhia valorilor. Dar toate aceste impresii delicate ajung să fie bine întemeiate și intră în singura noastră stăpînire intelectuală numai atunci cînd le transformăm în judecăți. Raționalitatea profundă a gustului permite această promovare a impresiilor în judecăți și face posibilă lucrarea

de comentare a criticii literare și artistice. O întrebare interesantă este însă dacă receptarea artei are să cîștige sau să piardă din această dezvoltare a impresiilor în judecăți. Intelectualizarea procesului de receptare constituie un avantaj sau un neajuns ? Numeroase sînt persoanele și, printre ele, mulți esteticieni sau chiar critici de artă care socotesc că sentimentele pe care arta le inspiră pierd o parte însemnată din intensitatea și autenticitatea lor prin mediațiunea actelor intelectuale de judecată. Sentimentul pare a fi o reacție spontană a conștiinței și orice intervenție intelectuală nu-l poate decît slăbi sau altera. Astfel de observații pornesc însă totdeauna de la o anumită concepție despre antagonismul dintre sentiment și inteligență, apărută în cadrul teoriei facultăților sufletești simple și autonome, dar pe care vederile mai noi despre unitatea vieții conștiente o fac imposibilă. Astăzi știm mai bine că asocierea sentimentului cu numeroși factori intelectuali, departe de a-l slăbi sau denatura, îi sporește adîncimea și durata și îl umanizează. Psihologul francez Fr. Paulhan a numit odată „spiritualizare“, procesul acesta de extindere a sentimentului prin interesarea unor factori numeroși ai vieții conștiente. [1] Cine va putea spune că sentimentele spiritualizate sînt niște simple reflexe palide în comparație cu formele lor primitive și neintelectualizate ? Iubirea, ca expresie elementară a instinctului, apare ca o reacțiune superficială și interminentă, dacă o comparăm cu pasiunea romantică, forma ei spiritualizată, capabilă să stăpînească întreaga viață a unui ins, în adîncime și în întindere. Analogia ne îngăduie să vedem cît au de cîștigat și sentimentele artistice din intelectualizarea lor. În tot cazul, acțiunea de intelectualizare a sentimentelor stă în ordinea lucrurilor și răspunde direcției constante de dezvoltare a vieții sufletești. Ea nu poate fi nici împiedicată, nici derivată. În cazul special al receptării artistice, progresul interior va transforma totdeauna pe amatorul diletant, mărginit în cercul impresiilor lui vagi, într-un judecător conștient și prevenit al operelor care i se înfățișează.

Dar dacă rolul judecății este incontestabil în receptarea artei, mai cu seamă în formele ei mai înaintate, rămîne să examinăm în detaliu care sînt spețele de judecăți care apar în această împrejurare. Analiza judecăților artistice a rămas însă excesiv de sumară. Groos și Volkelt, printre puținii care au cercetat acest domeniu, au distins numai două tipuri : *judecățile de valoare* și *judecățile de comprehensiune (Verständnisurteile).* [2] Judecățile de valoare sînt acelea care leagă numele unei opere, luată ca subiect, de un predicat care poate fi sau o impresie estetică apreciativă sau o valoare estetică universală, ca, de pildă, atunci cînd spun : „cutare operă a lucrat înviorător asupra mea“ sau „cutare roman este minunat povestit“. Judecățile de comprehensiune sînt acelea care lămuresc conținutul operei, ca, de pildă, cînd spun : „peisajul acesta este văzut dintr-un loc înalt“ sau „iată o lumină de seară“. Toate aceste judecăți se diferențiază apoi, după Volkelt, după cum ele sînt exprimate la sfîrșitul contemplației și în afară de ea, ca în discuțiile care pot avea loc după ce am asistat la reprezentarea unei drame, sau după cum ele se formează în timpul contemplației și fuzionează cu celelalte stări și acte intelectuale sau afective care constituiesc procesul receptării artistice. Numai cele din urmă dintre aceste judecăți ar avea o valoare estetică, în timp ce primele ar fi condiționate de încetarea contemplației și ar marca, de fapt, o evadare din atitudinea propriu-zis estetică. În sfîrșit, aparținînd tot curentului receptării artistice, sînt de amintit și acele judecăți din stofa cărora este țesută o operă de artă, de pildă o poezie, și pe care contemplatorul urmează să le realizeze la rîndul său. Astfel, cînd cineva citește în *Glossa* lui Eminescu, versurile : „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi și nouă toate“, el realizează în propria sa conștiință aceste judecăți, fără ca prin aceasta să depășească matca în care curge receptarea operei.

Analiza judecăților artistice, așa cum a întreprins-o Volkelt, stîrnește cîteva obiecții. Trebuie să spunem, mai întîi, că judecățile care se formează la sfîrșitul contemplației nu mi se par, pentru acest singur motiv, lipsite de orice valoare estetică. Așa, de pildă, cînd, după ce l-am ascultat pe Moissi în *Cadavrul viu* de Tolstoi, reflectez : „ce zguduitor a fost jocul lui în scena arestării“, judecata aceasta nu se situează în afară de albia contemplației. Această judecată nu este exterioară și opusă contempla-

ției. Ea este mai degrabă un semn că procesul contemplației continuă și după ce a încetat confruntarea materială cu opera. Ea este apoi și un mijloc de a reintegra procesul contemplației. Dacă lucrările de critică artistică, țesute în mare parte din astfel de judecăți de valoare, sînt așa de căutate de publicul amator de artă, împrejurarea provine și din faptul că, prin ele, putem reînsufleți contemplația stinsă. Iată motivul pentru care, în propria noastră analiză, vom folosi și judecăți spicuite din lucrările de critică. În al doilea rînd, judecățile de comprehensiune, așa cum le înfățișează Volkelt, nu par deosebite de acele judecăți care, după cum a arătat Binet, sînt implicite în orice percepție. Nu numai în fața unui peisaj pictat, dar și în fața modelului său din natură, pot formula judecata : „Aceasta este panorama Balcicului" sau „iată un apus de soare pe mare". După cum exprim însă același raport în fața naturii sau în fața reprezentării ei picturale, am de-a face cu două judecăți deosebite. Planul ontologic la care se referă judecata este de fiecare dată altul. Într-un caz, ea se referă la planul unei existențe materiale, în celălalt, la planul areal și ideal al artei. Cînd în fața unei pînze pictate, afirm că „văd Balcicul", înțeleg, de fapt, altceva decît atunci cînd aș scoate aceeași exclamație privind din avion arătarea materială a acestui oraș. Întrebuințînd aceleași cuvinte, semnificația lor este în fiecare caz alta. Judecățile de comprehensiune în artă trebuiesc deci limpede delimitate față de judecățile perceptive : o distincție pe care Volkelt n-o face.[3] Să adăugăm că o grupă de judecăți artistice pe care Volkelt o trece cu totul cu vederea este aceea a *judecăților de structură*. Din clasa acestora face parte judecata pe care o pronunți cînd, asistînd la reprezentarea *Scrisorii pierdute* de Caragiale și luînd cunoștință de existența personajului Agamiță Dandanache și apoi de confuzia atitudinilor și cuvintelor lui, afirm că „numele de Dandanache este perfect motivat". Tot astfel, analizînd scena din *Le Malade imaginaire* al lui *Molière,* în care Louison mărturisește, după multe amînări și printr-o menținere continuă a interesului, vizita tînărului pe care îl primise în camera ei, Goethe formulează o judecată în legătură cu structura operei, afirmînd că „această scenă mi-a apărut totdeauna ca simbolul unei desăvîrșite științe scenice."[4] Toate judecățile anticipatoare care susțin sentimentul interesului și toate judecățile de motivație care apar odată cu înaintarea receptării artistice către finalul ei fac parte din clasa judecăților de structură. Volkelt omite însă să le menționeze în clasificarea lui. În sfîrșit, judecățile de valoare, de care amintește Volkelt, cunosc atîtea varietăți și subvarietăți, încît, în ce le privește, analiza noastră are foarte mult de adăugat.

Pentru a înțelege bine judecățile de valoare în artă trebuie să ne reamintim dezvoltările noastre * relative la valoarea estetică. Definind opera de artă ca un obiect gîndit în sfera valorii estetice, am afirmat că ea participă la valoarea estetică și are, prin urmare, o astfel de valoare. S-ar părea deci că în raport cu opera de artă n-ar putea fi gîndită decît o singură valoare ca predicat și că n-ar putea fi formulată decît o singură judecată, aceea care constată participarea sau neparticiparea la valoarea estetică. În realitate, în raport cu opera de artă, poate fi gîndită ca predicat, fie valoarea estetică pentru întregimea sau numai pentru o parte a sferei subiectului, fie valoarea estetică diferențiată, în gradul sau modalitatea ei, prin pătrunderea anumitor factori extraestetici. Domeniul omogen al valorii estetice se sistematizează astfel interior, permițînd o multiplicitate de judecăți artistice de valoare. În același înțeles scrie odată E. Utitz : „Pe temelia valorii fundamentale a artei se dezvoltă valorile artistice propriu-zise, în timp ce cea dintîi le este comună tuturor acestora din urmă ! Tot astfel misticul salută cu frăție insectele parazite, ca unele care participă deopotrivă la valoarea vieții. Dar această valoare comună ființelor viețuitoare este ceva deosebit de sistemul de valori al vieții."[5] Care sînt deci feluritele valori pe care le putem recunoaște artei ? A pune o astfel de întrebare înseamnă a încerca să distingem care sînt feluritele tipuri de judecăți de valoare ce pot fi formulate în legătură cu arta.

---

* În ediția a III-a : „dezvoltările din primul volum". Am restabilit textul după ediția a II-a (n. ed.).

Cel dintîi tip de judecăţi de valoare artistică este acela al *judecăţilor de valorizare*, adică al acelor judecăţi care constată participarea operei la valoarea estetică sau lipsa acestei participări, însuşirea operei de a fi izbutită sau neizbutită esteticeşte. Aşa, de pildă, cînd spun : „Parthenonul este o operă frumoasă" sau „Palatul Trocadero din Paris este urît", luînd termenii de „frumos" şi „urît" în înţelesul de realizat sau nerealizat estetic. Este evident că dacă predicatul „urît" este înlocuit prin „nu este frumos", atunci judecata ia forma negativă. De asemeni predicatul poate să afirme sau să nege valoarea pentru întregimea sferei subiectului sau numai pentru o parte a lui, şi în cazul acesta obţinem judecăţi universale sau particulare. Am arătat şi altă dată că opera de artă poate să aibă un caracter de creaţie fragmentară.* Ea nu este totdeauna o unitate absolută, existînd prin toate momentele ei la acelaşi nivel al realizării estetice. Judecăţile de valorizare nu trebuie să fie totdeauna universal afirmative sau negative. Ele pot fi uneori particulare, după cum afirmă sau neagă participarea la valoarea estetică numai pentru unele părţi ale operei : „Din cînd în cînd bunul Homer doarme", spune odată Horaţiu. *Quandoque dormitat bonus Homerus.*

Judecăţile de valorizare pot fi numite şi de *perfecţiune*, atunci cînd sînt universal afirmative, adică atunci cînd afirmă valoarea estetică pentru întreaga sferă a operei. Subiectul unor judecăţi de perfecţiune poate fi deopotrivă un lied de Heine sau o romanţă de Verlaine, întocmai ca *Divina Comedie* a lui Dante sau *Phedra* lui Racine. Admiţînd că sînt deopotrivă perfecte, au aceste opere aceeaşi valoare ? S-ar părea că în perfecţiune unităţile se identifică şi fac imposibilă comparaţia lor. Şi totuşi în conştiinţa noastră artistică operele se ierarhizează, dînd naştere la *judecăţi de valorizare relativă* sau de *ierarhizare*. Cînd spun că *Divina Comedie* este o operă mai valoroasă decît un lied de Heine, nu neg

* Dintr-o neglijenţă, în ediţiile a II-a şi a III-a se făcea, în paranteză, următoarea trimitere, corespunzătoare (ca număr de pagină) primei ediţii : „Vd. *sup*. 51". În manuscris şi ediţia I : „vol. I, pag. 51". În prezenta ediţie, p. 52 (n. ed.).

nici uneia din acestea participarea la valoarea estetică, dar atribui pe fiecare cîte unei alte trepte a artei. Printre judecăţile de ierarhizare sînt unele *obiective* şi altele *subiective* sau *de preferinţă*. Pot afirma, de pildă, că *Hamlet* de Shakespeare este superior unei romanţe de Verlaine, făcînd totuşi rezerva că prefer pe aceasta din urmă. Fireşte, opinia populară acordă cu greutate că putem judeca superioare opere care nu corespund sentimentului nostru. Dar o conştiinţă artistică mai dezvoltată poate disocia între ierarhizarea obiectivă şi preferinţă, înţelegînd că aci e vorba de judecăţi de valoare deosebite.

Un tip interesant al judecăţilor artistice de valoare este acela rezultat din combinaţia judecăţilor de valorizare cu judecăţile de ierarhizare, şi anume tipul *judecăţilor de compensaţie*. Astfel, pentru a formula judecata : „schiţele lui Maupassant sînt mai frumoase decît romanele lui", a fost necesar a fi făcut în prealabil o judecată de valorizare particular-negativă despre romanele lui Maupassant şi o judecată universal-afirmativă sau cel puţin particular-afirmativă despre schiţele lui. Judecata amintită, care după aparenţa ei este numai de ierarhizare, conţine şi două judecăţi de valorizare între care s-a stabilit o ierarhie. Există însă şi un alt fel de judecăţi de compensaţie, dar pentru înţelegerea lor este necesară amintirea unui alt tip de judecăţi artistice de valoare, şi anume tipul *judecăţilor de caracterizare*.

Printre judecăţile de caracterizare trebuiesc trecute mai întîi acele obţinute prin predicativizarea unei categorii estetice. Aşa, de pildă, cînd spun : „*Statuia Nopţii* a lui Michelangelo este sublimă" sau „*Don Quijote* este o capodoperă a umorului". În toate aceste împrejurări nu afirm cu privire la subiect simpla valoare estetică, ci o modalitate anumită a ei, adică una din acele categorii artistice despre care ne vom ocupa în partea finală a acestei lucrări. Alteori, judecăţile de caracterizare se constituiesc prin predicativizarea unei impresii tipice (ca atunci cînd spun : „cutare operă este înălţătoare, mişcătoare, duioasă sau sumbră") sau prin predicativizarea unei impresii personale (cînd spun : „această operă îmi convine, exprimă punctul meu de vedere, îmi aminteşte

o peripeție proprie“ etc.). O specie deosebită a judecăților de caracterizare alcătuiește grupul *judecăților de analogie*. În eseul pe care Taine l-a consacrat lui Balzac, se pronunță la un moment dat judecățile : „Balzac, întocmai ca Shakespeare, a pictat toate categoriile de scelerați : pe acei din lumea bună și din boemă, pe acei din pușcărie și din spionaj, pe acei din bănci și din politică. Întocmai ca Shakespeare, a zugrăvit pe monomanii de toate spețele : pe acei ai libertinajului și avariției, ai ambiției și ai științei, ai artei, ai dragostei paterne și ai iubirii. Admiteți în unul ceea ce admiteți în celălalt. Căci nu ne găsim, împreună cu ei, în viața practică și morală, ci în aceea imaginară și ideală. Personajele lor sînt spectacole, nu modele etc.“ [6] Stabilind astfel de analogii cu o operă artistică mai general cunoscută, critica încearcă adeseori să caracterizeze opera pe care tocmai o cercetează. Dar judecățile de analogie închid uneori în ele și o judecată de ierarhizare. Atunci cînd subiectul lor este o operă sau un artist mai puțin cunoscut sau insuficient valorificat înainte, judecățile de analogie le acordă, de fapt, rangul înalt al operei cu care se stabilește asemănarea. Judecățile de caracterizare pot apoi intra în asociație și cu alte tipuri de judecăți, de pildă cu judecățile de valorizare. Această unire dă naștere *judecăților de motivație*. Cînd, de exemplu, ocupîndu-se de comediile lui Caragiale, Maiorescu scrie : „Lucrarea d-lui Caragiale este originală ; comediile sale pun pe scenă tipuri din viața noastră socială de azi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice“ [7], se dă, odată cu caracterizarea lor, motivul prețuirii lor artistice. Alteori, judecățile de caracterizare se pot asocia cu judecățile de ierarhizare, determinînd tipul nou al *judecăților de compensație prin ierarhizare*. Așa cînd se spune : „Ingres este un desenator mai bun decît Delacroix, care este un mai bun colorist“. În sfîrșit, analiza mai poate distinge o asociație între judecăți de ierarhizare cu judecăți de motivație, care dă tipul judecăților de *ierarhizare motivată*. Din rîndul acestora face parte judecata : „Muzica lui Beethoven este mai prețioasă decît a lui Rossini pentru că este mai adîncă“.

Toate aceste judecăți pot interveni în decursul procesului de receptare, formînd oarecum osatura lui intelectuală. Chiar cînd ele sînt formulate după ce procesul receptării s-a încheiat, rolul lor este să asigure stăpînirea mai trainică a valorilor care ni s-au revelat în timpul receptării. Nu putem admite nicidecum că cine judecă în artă o răsfrînge mai palid și se bucură de ea mai puțin. Socotim mai degrabă că pulberea impresiilor se fixează numai prin cimentul gîndirii.

c) CRITERIILE IERARHIZĂRII ARTISTICE

Existența judecăților de ierarhizare în artă este un fapt mai presus de orice îndoială. Amatorii sau critica fac în tot timpul judecăți de ierarhizare, raportîndu-se odată cu aceasta la norme sau criterii care le fac posibile. Care sînt aceste criterii ? Ele nu pot fi criteriile estetice generale ale artei, deoarece am văzut că două opere cărora le putem atribui o perfecțiune estetică egală pot sta totuși pentru noi pe trepte ierarhice deosebite. Normele ierarhizării nu pot fi decît extraestetice. Prin factori esteticește eteronomici, domeniul larg și omogen al valorii estetice capătă o sistemă interioară, o structură în care pot fi distinse regiuni superioare și inferioare. Care sînt atunci normele extraestetice ale ierarhizării ?

Mai înainte de a încerca să răspundem la această întrebare, este necesar să îndepărtăm unele obstacole care ne pot ieși în cale. Se poate, în adevăr, observa că, pentru a ierarhiza operele de artă, este indispensabilă comparația lor. Pot fi însă operele de artă comparate ? Pentru mulți cercetători, operele artistice fiind absolut individuale, comparația lor devine cu neputință. Nu putem compara decît obiecte care pînă la un punct prezintă o anumită asemănare. Scopul unei comparații este totdeauna a găsi deosebiri într-un cadru de similitudini. Unde există completă eterogenie, comparația nu este posibilă. La această obiecție se poate răspunde că ceea ce comparăm, pentru a ierarhiza, sînt operele de artă adăugate cu un coeficient subiectiv care provine din

faptul de a fi fost deopotrivă trăite de noi. Iar trăirile noastre subiective sînt prin excelență comparabile, grație faptului că pot avea o intensitate mai mică sau mai mare, pot fi resimțite cu un interes mai slab sau mai puternic și pot fi mai rău sau mai bine adaptate în anumite serii finale existente în conștiința noastră. Viața noastră sufletească este dominată de gradualitate în toate momentele și manifestările ei, încît nici actele și stările care compun receptarea artei nu pot ieși de sub acest punct de vedere.

Comparația presupune însă și coexistența în conștiință a datelor comparației. Dar aceasta este cu putință numai pentru datele intelectuale ale conștiinței, nu și pentru bunurile care ar fi obiectele unor intuiții afective. Cine face o astfel de obiecție se situează pe terenul unei înțelegeri psihologiste a bunurilor și valorilor. Pentru această concepție, bunurile și valorile sînt totdeauna corelative cu anumite nevoi ; ele sînt chiar proiecția acestor nevoi. Un obiect n-ar deveni un bun decît în măsura în care ar satisface o nevoie și existența lui ca bun s-ar desăvîrși în cercul subiectivității sub forma unui sentiment de plenitudine. Este firesc ca cine admite această înțelegere psihologică și sentimentală a bunurilor să excludă comparația lor. Nevoile sînt, în adevăr, exclusive. O nevoie gonește din conștiință, fie chiar pentru o singură clipă, pe oricare alta. Apoi, orice nevoie în momentul în care este resimțită cu exclusivitate atinge intensitatea maximă. Beduinul chinuit în pustie de sete resimte nevoia de a bea apă cu exclusivitate și în gradul cel mai înalt. Apa devine pentru el, în momentul în care în sfîrșit o găsește, bunul unic și cel mai de preț. Bunurile n-ar avea nici o existență decît în legătură cu actualitatea conștiinței care le rîvnește. În aceste condiții, devine cu neputință comparația și ierarhizarea lor.

Față de acest mod de a vedea, se cuvine a reveni asupra caracterului de obiectivitate al bunurilor. Participînd la obiectivitatea valorilor, despre care am vorbit în primul volum, * este firesc ca bunurile să fie și ele obiective. Nu este deci adevărat că bunurile au o simplă existență corelativă cu nevoile pe care sînt menite să le satisfacă. Bunurile există pentru noi chiar în lipsa acestor nevoi. Bunurile sînt apoi nu numai obiectele unor intuiții afective, dar și intelectuale. Putem cunoaște, nu numai resimți bunuri. Recunoaștem în apă și în pîine niște bunuri, chiar atunci cînd nu ne este sete și foame. Și ceea ce afirmăm despre aceste bunuri simple și elementare se potrivește și pentru bunurile mai înalte ale culturii. Ba chiar, ceea ce numim „cultură", cu un termen care desemnează suma bunurilor, nu este cu putință decît sub rezerva de a primi concepția reprezentată aci. Dimpotrivă, pentru concepția psihologistă, cultura se strîmtează pentru fiecare individ și în fiecare moment, la singurul bun care corespunde nevoii resimțite cu mai multă intensitate. Concepția psihologistă închide pe fiecare individ nu numai în interiorul naturii lui, dar și în acela al clipei trecătoare. Cultura presupune însă depășirea individualității, participarea la o realitate transcendentă în care se întrunesc toate sforțările creatoare ale oamenilor. Cine nu izbutește să se uite pe sine și nevoile sale, rămîne închis și orb pentru cultură. Împărtășirea din viața culturii nu este cu putință decît dacă bunurile pot deveni obiecte ale intuiției intelectuale. În cazul acesta, bunurile nu mai sînt exclusive și nici nu posedă fiecare în parte intensitatea cea mai mare pentru conștiință. Ele sînt deci ierarhizabile ca oricare din datele intelectuale pe care conștiința le poate cuprinde în același act de comparație.

Ierarhizarea operelor de artă se poate construi mai întîi în timp, după un criteriu al *progresului artistic*, pe care se cuvine a-l formula în primul rînd. Evident, cine profesează concepția operelor de artă ca individualități închise, are serioase motive să se îndoiască de realitatea progresului artistic. În această privință sînt interesate reflecțiile lui G. Gentile : „Orice operă de artă, scrie el, este o individualitate închisă în sine, o subiectivitate abstractă care se postulează pe sine însăși în mod empiric alături de celelalte, în chipul atomilor. Fiecare poet are propria sa problemă estetică, pe care o

* Mențiune preluată de la ediția I și necorectată ulterior de autor (n. ed.).

rezolvă în felul său, evitînd orice raport intrinsec cu succesorii sau contemporanii săi. Mai mult decît atît, orice poet alege şi rezolvă în fiecare dintre operele sale o problemă estetică specială, postulîndu-se astfel în fiecare dintre acestea ca o realitate spirituală fragmentară, nouă de fiecare dată şi incomensurabilă în raport cu sine însăşi. Astfel, nu numai nici un gen literar, a cărui dezvoltare istoricul literar crede că o poate schiţa, n-are realitate estetică, dar nici arta unui Ariosto, de pildă, n-are o astfel de realitate, căci ea are o existenţă proprie şi cere a fi considerată în sine în fiecare dintre operele sale în parte"[1]. Observaţiile lui Gentile sînt fără îndoială juste, dacă privim operele de artă numai din unghiul estetic. Dar se cuvine a le privi oare numai din acest unghi? Operele de artă n-au oare şi o realitate istorică? Lucrează artistul numai la rezolvarea propriilor sale probleme? Nu există şi teme generale ale timpului, şi soluţiile pe care acestea le primesc de la feluriţii artişti nu constituiesc o sforţare unitară şi colectivă? H. Wölfflin a arătat[2] cum de pe la mijlocul veacului al XV-lea pînă într-al XVI-lea se dezvoltă continuu ceea ce el numeşte stilul „linear". De pe la finele veacului al XVI-lea pînă către sfîrşitul celui de al XVIII-lea se desfăşoară ca un proces unitar stilul „pictural". Desigur, nu putem spune că picturalul este superior linearului sau dimpotrivă. Dar menţinîndu-se înlăuntrul fiecăruia din aceste serii stilistice, cineva poate îndrăzni afirmaţia că Rafael a condus linearitatea şi Rembrandt picturalitatea la un grad de perfecţiune neatins mai înainte. De asemeni, nu se poate afirma că arta grecească este superioară sau inferioară celei egiptene. Problemele lor sînt felurite. Dar în momentul în care statuara greacă izbuteşte să înfrîngă vechiul hieratism, marcînd direcţia apropierii de viaţă, începe o serie unitară de opere şi artişti, în interiorul căruia superioritatea lui Phidias este evidentă. Bizantinismul italian culminează în Cimabue. Elevul acestuia, Giotto, inaugurează seria artistică a realismului, care se întinde de-a lungul întregii Renaşteri. Conştiinţa noastră manevrează, fără îndoială, un criteriu al progresului artistic, care permite ierarhizarea feluritelor opere în unitatea aceleiaşi serii istorice.

Dar criteriul progresului implică alte două norme subsecvente: a *noutăţii* şi a *înfloririi*. În ierarhia bunurilor artistice, opera lui Giotto are o excelenţă deopotrivă cu aceea a lui Rafael: una provine însă din iniţiativa, cealaltă din maturitatea ei. Arta lui Giotto are preţul unor zori apărute pe o lume nouă; aceea a lui Rafael a unei zile de vară ajunsă la plinătatea ei. După cum ne-a atras atenţia R. Müller-Freienfels, norma noutăţii trebuie însă manevrată cu multă precauţie şi cu unele rezerve. Noutatea sau originalitatea multor opere rezultă adeseori pentru noi numai din pricina ignoranţei în care ne aflăm cu privire la antecedentele şi modelele lor. „Plaut şi Terenţiu ar cădea mult în preţuirea noastră, dacă am mai avea originalele comediilor greceşti tardive, ale căror traduceri şi trivializări revin în operele lor."[3] De asemeni, nu orice noutate este preţioasă, ci numai aceea care stă la originea unei serii istorice. Perspectiva, observă Freienfels, n-ar fi fost o noutate de preţ în pictura greacă, în care ea nu s-a putut dezvolta niciodată. Formele căutat noi, care abundă în epocile de mare fermentaţie artistică, cînd nu sînt constitutive pentru devenirile ulterioare, nu pot fi preţuite în aceeaşi măsură cu noutatea productivă şi care are posteritate. Tot astfel, norma înfloririi trebuie şi ea întrebuinţată cu rezerve. Căci există o înflorire a maturităţii şi una a decadenţei. Seva unui curent artistic, a unei şcoli, a unei epoci, a unui stil, urcă la un moment dat în efloresccenţa lor deplină, dincolo de care începe disoluţia şi căderea. Începutul căderii se poate recunoaşte adeseori tocmai într-o speculare prea insistentă a cîştigurilor artistice anterioare, într-o creştere a abilităţii pînă la virtuozitate şi în eclipsarea sentimentului pentru simplitate şi armonie. Într-o astfel de desăvîrşire indiscretă şi artificială termină sculptura greacă cu alexandrinismul sau Şcoala veneţiană cu Tiepolo.[4] Folosind criteriul progresului artistic putem ierarhiza operele de artă în lucrări inovatoare şi epigonice, înfloritoare şi decadente. Scrierile care urmăresc dezvoltarea unei serii istorice în artă au tot timpul ocazia să folosească acest criteriu şi să distingă între aceste ranguri. Cine preţuieşte tragedia lui Racine mai presus de aceea a lui Cré-

billon, imitatorul ei fără originalitate, sau cine apreciază patetismul lui Michelangelo mai mult decît pe acela exagerat al lui Bernini, aplică, de fapt, astfel de norme, chiar dacă nu le formulează niciodată. Ba chiar, în lipsa lor, nimeni n-ar putea schiţa curba unui curent artistic, şi istoria artei ar deveni în aceste condiţii imposibilă. În realitate, istoria artei prezintă totdeauna o structură, manifestînd o conştiinţă care alege şi distinge între felurite ranguri şi niveluri.

Adîncimea artistică

În afară de această ierarhizare în interiorul unei serii istorice, operele artistice se pot ierarhiza şi după un anumit coeficient subiectiv, care le vine din faptul trăirii lor. Experienţa artistică distinge, de pildă, între opere de difuziune nervoasă mai mică sau mai mare, cu un ecou mai mare sau lipsite de ecou, care rezistă la o contemplaţie repetată sau care se lichidează în aceste ocazii, cu un cuvînt, opere adînci sau superficiale. Este vorba acum de a cîştiga noţiuni precise despre aceste ranguri felurite.

Noţiunea adîncimii în artă este totdeauna produsul aprecierii ei sub un alt aspect decît cel estetic. Dimensiunea adîncă a artei este în acelaşi timp vitală, intelectuală şi spirituală. Numai întrunirea acestor momente creează valoarea cea mai înaltă a artei, în timp ce prezenţa unora din ele, în absenţa celorlalte, determină ranguri artistice de un nivel mai coborît. Adîncimea vitală a artei constă în răsunetul ei organic difuz. Am vorbit şi mai sus despre opere care tulbură, răscolesc, zguduie şi de altele reci şi care ne rămîn exterioare şi indiferente. Calitatea acestora este măsurată mai întîi după puterea lor de a influenţa complexul organic, după modificările pe care le determină în cenestezia noastră. Emoţia gravă care ne stăpîneşte în Capela Medicişilor din Florenţa, entuziasmul descătuşat de irupţia corurilor în *Simfonia a IX-a* de Beethoven, frămîntarea pe care o trăieşte oricine străbate paginile consacrate interogatorului în *Fraţii Karamazov* de Dostoievski, sînt, în primul rînd, momente fizice, ecouri înregistrate de senzoriul organic. Operele care izbutesc să le trezească manifestă o putere de difuziune nervoasă care

ne îndreptăţeşte în primul rînd a vorbi despre adîncimea lor. Adîncimea desemnează dealtfel o asemenea însuşire în domeniul întregii psihologii afective. Sînt dureri şi plăceri locale, ale unui organ sau ale unei singure regiuni nervoase, şi altele care invadează şi cîştigă întregul ansamblu organic. Numai pe acestea din urmă le declarăm profunde. Adîncimea nu se confundă, aşadar, cu intensitatea. O durere de măsele poate atinge o mare intensitate, fără ca în acelaşi timp conştiinţa să ne informeze că organismul nostru este atins în totalitatea lui. Sînt, dimpotrivă, dureri mult mai slabe, cum este starea omului care se simte abătut la începutul unei boli infecţioase, şi care îl informează despre neajunsul profund de care sufere corpul său. Aceste coordonate afective servesc de criterii şi în ierarhizările noastre artistice. Intensitatea nervoasă a unor scene în teatrul lui Strindberg este incomensurabilă cu profunzimea farmecului care se desprinde din feeriile lui Shakespeare. Intensitatea este calitatea care întovărăşeşte trecerea prin conştiinţă a unui grup de reprezentări şi afecte, răspunsul conştiinţei la anumite reacţii precise. Adîncimea este însă o calitate care colorează întreaga conştiinţă, o stare generală a eului şi a cărei bază este organică şi difuză. În acest înţeles putea spune M. Geiger că adîncimea este o stare *personală*, nu *fenomenală*. Eudemonismul estetic care caracterizează starea estetică drept *plăcere*, o face cu referire la opere de un rang inferior.[5] Există, în adevăr, opere plăcute, melodii uşoare, reprezentaţii teatrale amuzante, compoziţii literare agreabile, al căror răsunet este redus, a căror putere asupra noastră este mărginită. Ecoul pe care îl trezesc încetează odată cu actul receptării lor; conştiinţa le elimină amintirea chiar în momentul următor. Sînt însă opere care ne stăpînesc mai larg şi mai durabil. Un semn că răsunetul lor a cucerit întreaga noastră complexiune fizică.

Influenţa pe care o cîştigă asupra noastră operele adînci conţine apoi un element spiritual. Ba chiar, numai ţinînd seama de acesta putem avea explicaţia puterii de a ne stăpîni a operelor profunde. Între adîncimea vitală şi spirituală nu există dealtfel discontinuitate, surpare de teren. Ele sînt mai degrabă momentele contigue ale unui

proces unic. Adîncimea spirituală crește pe trunchiul adîncimii vitale. Pe răscolirea și modificarea cenesteziei se grefează o sinteză nouă a elementelor spirituale din conștiință, ceea ce am numi o *stare de personalitate*. Dar pentru producerea sintezei noi este necesară mai întîi spulberarea sintezei vechi, care trebuie înlocuită. De aci zguduirea spirituală, criza morală, nu numai nervoasă, pe care o provoacă operele în adevăr adînci. De aci impresia de violare a banalității, de întrecere a punctului de vedere cotidian și uzual, de moarte a omului vechi în noi, de renaștere la o lume nouă, mai bogată în înțeles. Operele adînci sînt acelea care fructifică personalitatea, acelea care ne înzestrează în privirea realității cu o perspectivă inedită, capabilă să reactiveze din cuprinsul ei valori și bunuri care nu ne-au apărut pînă atunci. Influența aceasta nu se istovește apoi odată cu confruntarea materială cu opera. Ea îi este consecutivă și are o întinsă durată. Operele adînci sînt acelea despre care se spune că ne „urmăresc". Superficiale sînt însă operele a căror acțiune, oarecum locală și momentană, este repede eliminată din conștiință, lăsînd pe omul vechi în realitatea intactă a trivialității lui.

Un cuvînt trebuie spus și despre momentul intelectual al adîncimii în artă. În această privință trebuie comparată adîncimea artei cu aceea a concepțiilor teoretice ale spiritului. Pentru acestea din urmă, adîncimea este, în primul rînd, însușirea unui adevăr care se ascunde, care trebuie căutat și care poate fi găsit. Adevărul adînc se poate ascunde în mai multe chipuri, de pildă, fie sub o exprimare figurativă, fie sub una ai cărei termeni în aparentă contradicție reclamă sforțarea de a desluși unitatea lor. Primul caz este acela al adîncimii *enigmatice* ; al doilea al adîncimii *paradoxale*. Enigmele pe care le propune Sfinxul lui Oedip fac parte din prima categorie. „Care este animalul care merge dimineața în patru picioare, la prînz în două și seara în trei ?" Oedip trebuie să găsească tîlcul adînc al acestei întrebări, recunoscînd ciclurile vieții omului. Unui alt tip îi aparține adîncimea vorbei lui Goethe : „Dacă vrei să atingi infinitul, cutreieră finitul în toate direcțiile" *(Willst du ins Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten)*. Adîncimea observației este atinsă cînd substitui contradicției aparente concepția morală a imanenței infinitului în viața omului, cu tendința lui către universalitate. Adîncimea teoretică este, în cazurile acestea, rodul care se oferă unor acte de mediație ale spiritului, la finele cărora adevărul se găsește gata făcut. Există, în fine, o adîncime teoretică despre care se poate spune că este efectul care apare odată cu sforțarea de adaptare a spiritului la idei cu totul noi, la moduri de gîndire care se opun deprinderilor lui străvechi. Astfel, realismul naiv, concepția conștiinței-oglindă, era atît de înrădăcinată în habitudinile gîndirii omenești, încît soluția kantiană a conștiinței care nu răsfrînge, ci produce adevărul, reclamînd dezgrădinarea unor adaptări vechi și înlocuirea lor cu altele noi și dificile, a trebuit să fie înregistrată ca un efect de mare adîncime. Întrucît arta exprimă idei noi, neobișnuite, învăluite în haina expresiei figurative sau paradoxale, adîncimea ei poate fi a gîndirii teoretice în genere. *Melancolia* lui Dürer manifestă o adîncime disimulată sub învelișul simbolismului ei figurativ. Paradoxia caracterului lui Hamlet, noutatea sfărîmătoare de idoli din poema *Zarathustra* a lui Nietzsche pornesc de la aceeași concepție a adîncimii ca într-un comentar platonician sau kantian. Dar în afară de aceasta, există o adîncime proprie artei, rezultată din faptul regrupării sintetice a elementelor conștiinței noastre, despre care ne-am ocupat și mai înainte. Lumea nouă care ni se revelează în marea artă reclamă adaptările repetate ale conștiinței noastre, și acesta este un proces care nu se termină niciodată. Operele adînci manifestă din această pricină un fond neistovit, un substrat dinamic care nu se găsește nicicînd la termen. Ele nu conțin în ultima lor profunzime un adevăr care poate fi precizat în trăsăturile lui statornice. Ele sînt mai degrabă concepțiuni care nu se desăvîrșesc niciodată, care devin necontenit. Cu fiecare luare de contact, un nou înțeles al lor ni se dezvăluie, și această împrejurare explică multiplicitatea interpretării valabile cu privire la ele.

Negreșit, nici unul din momentele adîncimii artistice nu poate fi disociat de celelalte fără ca rangul operei să nu decadă. Dezvoltată în planul vital, fără adîncime spi-

rituală și intelectuală, opera ar deveni prilejul unei simple crize nervoase ; după cum, lipsită de răsunet organic difuz și de puterea de a regrupa elementele conștiinței, opera n-ar fi altceva decît o simplă întocmire interesantă și ingenioasă. Numai purtate de valul vitalității stimulate, operele pot atinge stări de personalitate și numai astfel susținute, concepțiile teoretice ale operei dobîndesc o valoare artistică. Există, în adevăr, opere bine gîndite, dar reci ; după cum sînt opere aprinse și contagioase, dar sărace și fără perspectivă întinsă. Emoția foarte intensă pe care o comunică teatrul lui Strindberg nu se dezvoltă niciodată într-un punct de vedere. Nu se poate vorbi de o situație strindbergiană în fața lumii și a vieții. Există, în schimb, o concepție în *Messiada* lui Klopstock, dar opera aceasta nu ne cucerește și nu izbutește să ne determine. Putem distinge deci, rezervîndu-le un nivel mai jos în ierarhia artistică, opere cu farmec, dar fără influență mai durabilă asupra noastră ; după cum există opere cu o substanță intelectuală prețioasă, dar lipsite de seducție și din această pricină deopotrivă de incapabile de a ne stăpîni și înrîuri.

6. TIPURILE RECEPTĂRII ARTISTICE

Procesul receptor al artei nu se constituie în toate individualitățile la fel. Elementele receptării, pe care le-am analizat în paginile de mai sus, nu sînt la fel dozate în toate împrejurările. Sînt indivizi pentru care opera de artă trăiește mai mult prin conținutul ei, alții pentru care ea există mai degrabă prin organizarea ei formală. Unii care se abandonează sentimentelor lor și, în fine, alții care formulează judecăți cu privire la structura operei sau emit aprecieri în legătură cu valoarea ei. Fără îndoială că opera de artă, prin însăși structura ei, impune, pînă la un punct, forma receptării artistice și chipul cum se dozează în interiorul ei feluritele elemente componente. Au existat astfel cercetători care, distingînd tipuri ale receptării artistice, le-au conceput în legătură cu tipurile respective de structură artistică. În rîndul acestora și cu acest înțeles, Hugo Spitzer, care a dezvoltat dicotomia nietzscheană a „apolinicului“ și „dionisiacului“, a putut scrie : „Aceste contrarii nu izvorăsc din particularitățile individuale ale persoanelor care gustă opera de artă ; ele sînt întemeiate, de fapt, în opera însăși, încît calitatea acestora determină atitudinea apollinică și dionisiacă la toți indivizii care sînt în stare să priceapă frumusețea ei“ [1]. Dacă însă tipurile receptării artistice n-ar fi decît astfel de corelate subiective ale tipurilor de opere, atunci sarcina noastră ar fi foarte simplă : ar trebui să găsim numai termenii psiho-

logici corespunzători tipurilor de opere pe care le-am descris în partea a treia, cînd am distins între sfînt, omul reprezentativ și omul de rînd, între peisaj transcendent, imanent și natură moartă, între eleatism și heraclitism în artă, între viziune plastică și pitorească, între idealism și realism. Lucrarea noastră ar cuprinde deci, în aceste două puncte omoloage, același lucru transcris, pentru a spune astfel, în două idiomuri : în idiom fenomenologic și în idiom psihologic. Ceea ce este însă interesant de notat aci este tocmai divergența care se poate introduce între forma receptării, așa cum o comandă opera, și întruchiparea ei, așa cum o determină propria noastră diferență individuală. Realitatea tipurilor se introduce tocmai în unghiul acestei divergențe.

Oricare dintre elementele componente ale procesului receptor poate dobîndi preponderența, determinînd un tip respectiv al receptării. Există, de pildă, un tip al receptării sentimentale. Iată-l pe Al. Odobescu privind tablourile cu scene de vînătoare ale lui Horace Vernet. Ceea ce el notează cu acest prilej nu sînt nici aprecieri, nici judecăți cu privire la structura acestei opere, ci numai sentimente, și anume din clasa sentimentelor reactive și dispoziționale. „Horace Vernet, scrie Odobescu, a reînnoit în pînzele în care a zugrăvit vînătorile de lei și de mistreți din Algeria și din Sahara, emoțiunile unor scene în care primejdia situațiilor joacă un rol de căpetenie... Chiar basme de-ar fi cîte povestește vînătorul și cîte zugrăvește artistul, tot pare că te scuturi la ideea că omul se joacă așa lesne cu viața sa pentru un simplu gust de vînător ; dar cînd citești sau privești, mult nu trece și afli sau cel puțin ghicești că fiara cea mai primejdioasă este mai în pericol decît omul, că ea are să pice învinsă de al ei prigonitor, și atunci îndată, încrederea, bucuria, ba chiar și mîndria se deșteaptă toate în inima-ți acum liniștită și mîngîiată.“ [2] Un Barrès înregistrează însă în fața grupului *Leda și Lebăda,* executat de Ammanati după Michelangelo, mai mult asociații intelectuale, încît opera devine prilejul unei reverii îndepărtate, în care se îneacă și dispare cu totul forma operei și expresiile vieții întipărite în ea. „Iată pe Leda, scrie Barrès, fiica Greciei și a Romei, Renașterea, rasa care

a dat lumii tipul frumuseții ! Ea primește pasărea misterioasă, amantul necunoscut, pe cavalerul Lohengrin. Simbol al marilor fluvii ale Nordului, lebăda ascunde sub aripile sale fremătătoare misterele care plutesc peste lacurile tăinuite în umbra pădurilor. Șarpe, pasăre și pește, în același timp respingătoare și măreață, lebăda are complexitatea naturii. Ea aduce latinității reveria germanică, sentimentul universalului, aspirația panteistă etc.“ [3] Atît Odobescu, cît și Barrès se așază în punctul de vedere al atitudinii pe care am numit-o mai sus, împreună cu M. Geiger, „concentrarea internă“. [4] Ceea ce pare a-i preocupa nu este atît opera însăși, cît propriile reacții sentimentale sau intelectuale pe care ea le determină.

Dar chiar printre contemplatorii care se dăruiesc aspectului exterior, chiar printre acei care privesc opera în particularitățile ei și care izbutesc să se uite pe ei înșiși, se introduce o deosebire de seamă, demnă de a fi notată. Sînt cazuri în care individul pare a se interesa mai mult de expresia vieții manifestată în operă, altele în care îl interesează mai cu seamă forma organizării ei. S-ar spune că uneori opera există mai ales prin factorii ei de *clarificare,* adică prin ceea ce se lămurește în ea ca spectacol vizibil al lumii și ca viață mai adîncă a sufletului care o animă, pe cînd alteori ea există mai degrabă prin factorii ei de *ordonare,* prin valorile ei de compoziție. Așa fiind, unii încearcă mai mult senzații și sentimente simpatetice, ceilalți cuprind forma operei, relațiile dintre părțile ei, prin acte de judecată. Cine adoptă apoi o astfel de atitudine intelectuală în fața artei, o întovărășește cu aprecieri asupra valorii ei. Judecățile de valoare presupun, în adevăr, o distanță față de obiect, pe care nu o poate asigura decît poziția intelectuală. Dimpotrivă, atitudinea sentimentală, în artă ca și în viață, limitează facultatea noastră de a judeca și critica. În imediatitatea sentimentului se îneacă mediațiunea gîndirii. Cine trăiește deci în fața operei de artă sentimente, fie chiar sentimentele simpatetice necesare intuiției expresiei, acela o judecă mai puțin. Acela o poate primi sau respinge în bloc, dar nu o cîntărește în motivele ei particulare, nu urmărește felul în care

ea se dezvoltă și se întregește și nu apreciază ceea ce este în ea potrivit sau ceea ce este inadecvat și fals. Unul se dăruiește lumii sensibile; celălalt o judecă și apreciază. Unul se poate unifica cu aparența; celălalt păstrează față de ea distanța din care o poate privi cu spirit critic. Raportîndu-se la aceste două atitudini, R. Müller-Freienfels a putut distinge odată, printre amatorii de artă, tipul „simpateticului" *(Mitspieler)*, în contrast cu acela al „contemplatorului" *(Zuschauer)*.[5]

Pentru a ne convinge mai bine de realitatea acestor două tipuri, este poate nimerit a le vedea reacționînd în legătură cu aceeași operă de artă. Iată deci pe scriitorul francez Paul Bourget și pe criticul englez B. Berenson vorbindu-ne despre frescele înfățișînd viața lui Silvius Aeneas Piccolomini (Papa Pius II), pictate de Pinturicchio pe pereții bibliotecii Domului din Sienna. Unul este un călător, plecat să se bucure de frumusețile artei italienești, celălalt un savant, un om de specialitate, care vrea să întemeieze solid judecățile sale. Unul stă sub puterea unui farmec, suportă contagiunea unor sentimente și se abandonează reveriei în legătură cu ele; celălalt adoptă o poziție, raționalizează impresiile sale și apreciază. Manifestarea lor este cum nu se poate mai felurită. „Tinerii seniori din aceste fresce, notează Bourget, așa cum îi vedem călărind pe animale de un alb aproape trandafiriu, ținînd în mînă frîuri încrustate cu pietre prețioase, desfășură o nesfîrșită suplețe în mîndra lor atitudine, un nesfîrșit lux regal în podoabele lor. Nenumărate visuri și gînduri grave plutesc în ochii lor frumoși. În frunzătura copacilor și în jurul coloanelor canelate circulă o atmosferă veselă și vitală. Ceremoniile religioase evocate de mai multe ori au, în același timp, pentru că este vorba de tabloul vieții unui pontif, măreția unei sărbători de curte și, prin expresia chipurilor, fervoarea unei scene mînăstirești. Personaje cu fețe bronzate, învestmîntate în costume stranii, ne trec pe dinainte, revelînd acea viziune romantică a Orientului, care, prin Cruciade și prin Veneția, va fi trecut în reveria italienilor de atunci. Întocmai ca în unele tablouri foarte primitive, ornamentele de metal, de pildă harnașamentele cailor sau părți întregi ale armurii, sînt figurate prin reliefuri făcute dintr-un fel de stuc colorat și, cînd soarele după-amiezii intră pe fereastră, razele lui aruncă pe zidul din fund magia luminii în jurul unui tînăr împărat, prințul acestei serbări, care se îndreaptă către logodnica sa, îmbrăcat într-o tunică verde și zdrobind florile cu pintenii săi de aur. Ceva din dulcea melancolie umbriană se amestecă în sufletul său pentru a-l înduioșa în mijlocul acestei apoteoze a tinereții și a culorii."[6] Cu totul altfel este întocmită relațiunea lui Berenson: „Considerate ca pictură figurativă, frescele acestea nu pot fi mult mai rele. Nici un om nu stă bine pe picioarele lui, nici un corp nu este cu adevărat viu, chiar frumusețea capetelor de femei n-are destulă frăgezime din pricina lipsei de grijă în execuție și a unei repetări neîncetate, sub care se ascunde lipsa de idei. În ce privește culoarea, cu greu ar putea fi frescele acestea mai pestrițe și mai lipsite de gust. Și totuși ele exercită un farmec deosebit. Căci oricît de rele ar fi în ele însele, ca opere de decorație arhitectonică sînt aproape perfecte. Pinturicchio se găsea pus în fața temei de a picta o sală mai mult lungă decît lată! Sub un tavan emaiat, în care sînt inserate cu dibăcie tabele pictate, mari arcuri deschid perspective către un peisaj romantic. Dobîndim astfel aceeași senzație ca și cum, stînd sub un acoperiș și fiind înconjurați de tot fastul bogăției și al artei, am respira totuși în aer liber, într-un spațiu care n-ar fi însă nelimitat. Aerul nu este aspru, limitele spațiului sînt bine trasate și făcute sensibile prin arcurile care îl încadrează și prin care spațiul primește o formă mai frumoasă, mai lărgită, mai armonică, în care simpla respirație devine muzică. E drept că în această liberă și aerată țară a minunilor se petrec procesiuni și ceremonii nu prea impresionante și cam pestrițe. Ne găsim însă într-o dispoziție atît de bună, încît nu cedăm impresiei neplăcute sau, cel mult, în care o primim așa cum într-o dimineață de primăvară, cînd pulsația sîngelui nostru este mai vie, am considera un biet taraf de muzicanți."[7] Este cu neputință a citi aceste texte fără a nu deveni atenți asupra deosebirilor lor. Fără îndoială, există între ele unele puncte de contact. Ambii scriitori notează anumite sentimente.

Este drept că Berenson notează sentimente dispoziţionale, consemnînd şi baza lor organică, ca atunci cînd vorbeşte despre chipul cum ne simţim respirînd în faţa acestor fresce, pe cînd Bourget se opreşte la sentimentele obiective ale personajelor şi scenelor, propriile lui sentimente reactive şi dispoziţionale rămînînd subînţelese. Dar deosebirea cea mai de seamă dintre cele două texte, care le ridică la rangul unor exemple tipice, stă în faptul că pe cînd Bourget priveşte frescele lui Pinturicchio ca pe nişte conţinuturi expresive, în jurul cărora vin să se adauge asociaţiile sale, Berenson le consideră ca soluţia unei probleme tehnice, formulînd judecăţi în legătură cu modalitatea lor de a organiza spaţiul, şi emite, în acelaşi timp, aprecieri cu privire la desenul, culoarea şi compoziţia lor. Unul înfăţişează astfel tipul *sentimental-asociativ* al receptării, celălalt tipul *intelectual-apreciativ*. Se va spune că cel dintîi dintre aceste tipuri este mai propriu amatorului naiv, celălalt artiştilor şi cunoscătorilor. Dar chiar independent de treapta pregătirii artistice, care fără îndoială că are importanţa ei, tipurile de receptare au o realitate psihologică certă. Există, în adevăr, nu numai tipuri de „receptare", dar şi tipuri de „receptori". Căci dacă există oameni care se conduc după impulsii sau după principii, fiinţe mai iuţi sau mai cumpănite, individualităţi la care decide sentimentul sau raţiunea, nu s-ar putea înţelege de ce deosebirile acestea s-ar opri în pragul artei şi de ce, chiar în domeniul acesteia, n-ar exista fiinţe pentru care opera se rezolvă în valori de sentiment sau de raţiune, determinînd pe unii la o simplă degustare pasivă a farmecului care iradiază din ea, pe alţii la o atitudine activă, exprimată prin aprecieri şi alte acte de judecată.

Multe probleme de estetică s-ar rezolva, dacă s-ar ţine seama de realitatea tipurilor de receptare şi de receptori. Polemica dintre idealişti şi formalişti, care s-a urmat în tot decursul veacului al XIX-lea, se reduce în esenţă la neînţelegerea reciprocă a celor două tipuri marcate mai sus. Cînd Hegel defineşte frumosul drept „aparenţa sensibilă a Ideii", el manifestă odată cu aceasta preferinţa pentru conţinuturile expresive, pentru elementele de clarificare. Cînd însă Zimmermann afirmă că numai „forma" este revelantă în materie estetică, „părţile considerate în afară de relaţiile lor formale, adică materia, fiind din punct de vedere estetic indiferente" [8], el ne face că înţelegem că atenţia sa se îndreaptă în chip unilateral către elementele de ordonare ale creaţiunilor frumoase. Ar fi interesant de urmărit cum aceste poziţii se dezvoltă în sistemele celor doi reprezentanţi de frunte ai esteticii filozofice în secolul al XIX-lea. Adîncile analize de conţinut pe care Hegel le-a consacrat artei antice şi moderne dovedesc limpede cît datora felul său de a recepta arta factorului asociativ. În ce-l priveşte pe Zimmermann, importanţa factorului raţional şi normativ în concepţia sa este atît de evidentă, încît încadrarea ei în tipul intelectul-apreciativ poate fi făcută cu cea mai mare uşurinţă. Am arătat în altă parte cum multe din dificultăţile legate de istoria esteticii în secolul trecut nu pot fi rezolvate decît printr-o teorie a tipurilor estetice, a cărei dezvoltare mai nouă am încercat s-o înfăţişez în *Dualismul artei* (1925). Dealtfel, nu numai în teoriile despre artă, dar şi în viaţa ei istorică, contrastul tipurilor de receptare şi de receptori trebuie recunoscut ca unul din cei mai însemnaţi factori propulsivi. Luptele literare şi artistice se dau de cele mai multe ori în numele acestor tipuri felurite. Iar dacă artiştii învinuiesc uneori pe critici că falsifică esenţa adevărată a artei, prezentînd-o cu o răceală care pare că nesocoteşte viaţa sentimentului în ea, este drept a observa că uneori aceeaşi învinuire o fac criticii artiştilor, şi anume ori de cîte ori unii faţă de alţii se găsesc în situaţii tipice deosebite. Astfel de dezbateri se urmează chiar în sînul criticii, unde impresionistul înfruntîndu-se cu dogmaticul duc mai departe lupta dintre acei care, în faţa artei, vor să încerce sentimente şi să depene asociaţii şi acei care vor s-o înţeleagă şi s-o judece.

Tipurile de receptare oferă cercetătorului o cheie care poate deschide lacătul multor probleme de estetică. Să adăugăm că această cheie nu trebuie manevrată ca un instrument al fatalităţii. Fiecare amator de artă se află instalat în tipul său propriu, dar nu închis fără nici o posibilitate de comunicare cu exteriorul. Cînd, aşadar,

tipul receptării nu coincide cu tipul operei în fața căreia ne găsim, avem posibilitatea să ne retușăm atitudinea, în așa fel încît valoarea eterogenă să nu ne rămînă veșnic străină. Am arătat de mai multe ori în decursul acestei lucrări că valoarea nu este simpla replică a unei predispoziții a noastre, a unei nevoi care preexistă în noi. Ea este o realitate ideală, capabilă a fi intuită de spiritul nostru, chiar atunci cînd nevoia corespunzătoare lipsește. Valorile artei ne sînt deci accesibile, chiar dacă trebuie să depășim cercul mărginit al felului nostru obișnuit de a o recepta. Poate că, odată cu acest efort, ceva din intimitatea și spontaneitatea trăirii noastre în fața artei dispare. Poate că, odată cu aceasta, dispare și bucuria de a ne regăsi pe noi înșine în forme străine. Cîștigăm în schimb bucuria, care nu trebuie disprețuită, a descoperirii unor ținuturi noi și a îndepărtării limitelor experienței noastre.

7. ETERONOMIA RECEPTĂRII ARTISTICE

Interesul pe care îl arătăm artei nu se explică numai prin valorile estetice ale acesteia. Pentru ca valorile spiritului și, printre acestea, valoarea estetică să ni se impună cu toată energia, simplul lor conținut este un motiv eficace, dar care poate fi completat și întărit prin motive care își au originea în noi, nu în întruparea obiectivă a valorii. Altfel nu s-ar explica de ce putem uneori trece indiferenți, chiar cînd le înțelegem în prețul lor, pe lîngă manifestări ale adevărului, binelui sau frumosului. Am arătat de mai multe ori că valorile culturii sînt obiective, întrucît le putem intui chiar atunci cînd nu există în noi nevoia subiectivă corespunzătoare. Cînd însă această nevoie li se asociază, intuiția lor devine mai caldă și mai puternică, și aderențele lor cu propria noastră conștiință se întăresc. Dacă opera de artă ajunge uneori să ne vorbească atît de energic, lucrul se explică nu numai prin valorile estetice pe care ea le întrupează, dar și prin motivele eteronomice, de proveniență intimă și subiectivă, cu care ne îndreptăm către ea.

Aceste motive sînt, în bună parte, aceleași pe care le-am văzut lucrînd în sufletul artistului. Cu toate că structura artistului este diferită de a contemplatorului și, după cum am arătat altădată, procesele sufletești care-i caracterizează pe fiecare în parte sînt opuse, rădăcinile activității lor se ating într-un anumit punct. Împrejurarea provine poate din faptul că, în trecutul evoluției artis-

tice a omenirii, artistul şi contemplatorul se întruneau în una şi aceeaşi persoană. Cînd cîntăreţul primitiv, dealtfel ca şi ţăranul de astăzi, îşi îngîna melodia lui, el rămînea adeseori singurul său ascultător şi o făcea pentru simpla sa plăcere. Odată cu diferenţierea funcţiunilor respective ale artistului şi contemplatorului, psihologia lor a luat căi divergente, nu însă într-atît încît să nu mai aibă în comun vechile motive eteronomice care îi uneau altădată. Astăzi încă persoana care se bucură de artă o face şi pentru motive comune cu ale creatorului. Nevoia de a elibera sentimente, cărora aşezările sociale le interzic funcţiunea nestînjenită, apoi nevoia de a completa existenţa noastră, anexîndu-i un domeniu de experienţe mai vii, mai pasionale, în care senzualitatea şi fantezia să ocupe un loc mai mare, lucrează deopotrivă şi în sufletul artistului şi în acel al contemplatorului. Poate că şi afirmaţia de sine, a cărei importanţă în psihologia artistului am recunoscut-o mai înainte, îşi are rolul ei şi în îndemnul de a ne apropia de operele artei. O îndelungă frecventare a artei împrumută sufletului energii noi, adîncind experienţa şi îmbogăţind fantezia. Arta este căutată şi pentru incontestabila superioritate omenească pe care frecventarea ei o poate împrumuta cuiva. Nu spunem că aceasta e calea cea mai bună de a te apropia de artă. Ea este însă o cale cutreierată uneori, şi o analiză completă a faptelor nu o poate trece cu vederea.

Există, fără îndoială, şi motive eteronomice ale receptării, care rezultă pentru contemplator din situaţia lui specifică. Mai ales în latura de apreciere a operelor de artă intervin factori meniţi să orienteze preferinţa noastră şi care nu cuprind în ei nimic estetic. În adevăr, preferinţa pe care o arătăm unor opere de artă, sensul pe care îl dăm gustului nostru, ne clasează într-un anumit public, căruia prin voinţă socială dorim să-i aparţinem. Astfel, multe opere de artă îşi cîştigă admiratori, nu numai din pricina valorii lor, dar şi din aceea că sînt capabile să arunce reflexul unei anumite superiorităţi asupra persoanelor care declară că le admiră. Există totdeauna, printre acei care aplaudă operele de artă dificile şi delicate, indivizi care nu sînt conduşi decît de dorinţa de a se şti clasaţi într-un public rar şi distins.

Dispreţul cu care aceştia privesc către valorile artistice care se bucură de audienţa cea mai întinsă, nu este decît contrapartea negativă a voinţei de a te distinge, o voinţă al cărei resort este social, nu estetic. Desemnăm un astfel de mod de a te comporta în aprecierile artistice cu numele de *snobism*. Snobismul nu explică însă toate devierile eteronomice ale gustului. Mai cu seamă cînd este vorba de valori artistice noi şi revoluţionare, publicul care le face cortegiu este într-o anumită proporţie format din persoane care, dorind inovaţia şi răsturnarea în ordinea socială generală, este firesc s-o iubească şi în domeniul mai restrîns al artei. Este, în adevăr, un fapt notoriu, simpatia cu care cercurile revoluţionare ale unei societăţi urmăresc revoluţiile estetice. Inconformismul estetic şi-a sporit totdeauna rîndurile cu adepţi ai inconformismului social. Fără îndoială că o astfel de constatare avînd numai o valoare relativă şi nu una absolută şi aplicîndu-se numai în cazurile în care prezenţa unor motive extra-estetice este evidentă, nu putem totdeauna deduce din felul gustului cuiva orientarea lui socială. În sfîrşit, dacă în categoriile amintite pînă acum, motivul eteronomic activ este voinţa socială de a te opune sau distinge, este drept a aminti că uneori acest motiv trebuie căutat tocmai în dorinţa de a te asemăna şi integra. Multe valori artistice îşi cîştigă aderenţi numai pentru că sînt tradiţionale sau pentru că prin ele se rosteşte punctul de vedere al unei naţiuni, al unei clase sau confesiuni. Admiraţia dăruită acestor opere de artă, pentru astfel de motive, este numai un mijloc al individului de a întări în sine conştiinţa grupului social şi de a participa mai viu la sfera lui de valori. Există deci şi un conformism estetic care se alimentează dintr-un conformism social. Viaţa artistică a unui individ se orientează astfel după numeroase motive, care depăşesc criteriile propriu-zis estetice, şi numai o analiză atentă şi condusă cu bună-credinţă poate lămuri felul în care se dozează punctele de vedere atît de deosebite ale aprecierilor sale.

8. CRITICA ARTISTICĂ

O examinare mai grăbită a lucrurilor, care nu lipsește din unele tratate de estetică, prezintă critica artistică drept o aplicare a principiilor esteticii filozofice la cazurile particulare ale operelor de artă. Critica artistică ar fi, așadar, față de estetică, ceea ce este clinica medicală față de principiile fiziologiei și patologiei. Cine gîndește astfel se lasă însă ademenit de analogii prea simple pentru a fi adevărate. Nu există nici un critic de artă care, ținînd în evidență principiile esteticii sale și confruntîndu-le necontenit cu impresiile sau judecățile pe care i le trezește opera de artă, să decidă despre caracterul și valoarea acesteia din urmă numai după ce invocă pe cele dintîi. Desigur, modalitatea expunerii critice poate să ia și această formă. Mai cu seamă în vechea critică dogmatică a clasicismului, lucrarea critică părea a lua mai totdeauna forma confruntării impresiei cu principiile și a judecății călăuzite de norme deplin conștiente și exprimate. Aci nu este însă vorba de forma expunerii, care, după cum știm, poate disimula sau interverti ordinea psihologică reală. Există, de pildă, lucrări științifice care adoptă forma expunerii inductive, pornind de la fapte și culminînd în adevăruri generale, deși procesul psihologic care le-a stat la bază a putut fi tocmai contrariul, cercetătorul putînd porni de la un adevăr general, în cadrul căruia a încercat apoi să comprime materialul empiric al faptelor. Împrejurarea poate fi și alta. Cercetătorul poate să dea o formă deductivă expunerii sale, deși adevărurile generale de la care pornește n-au fost obținute decît printr-o elaborare anticipată a materialului empiric. Forma expunerii nu permite deci nici o concluzie cu privire la realitatea procesului psihologic. O constatare care trebuie să ne facă prudenți cînd este vorba a afirma că există vreo critică artistică, fie chiar numai aceea a dogmatismului clasic, care să pornească dintr-o aplicare deliberată a principiilor estetice.

Aceasta nu înseamnă nicidecum că orice critică artistică este și trebuie să rămînă o simplă însăilare de impresii, cărora le lipsește orice atingere cu sfera rațională a principiilor. Atingerea există mai totdeauna, dar nu prin baza procesului critic, așa cum socotește prejudecata indicată mai sus, ci prin plafonul și culminarea lui. Critica artistică nu pornește sau [nu] trebuie să pornească de la principii, ci trebuie să le atingă în cele din urmă și le atinge, de fapt, în întruchipările ei cele mai perfecte. Pentru punctul nostru de vedere, critica artistică trebuie să fie o formă a receptării artei, și anume forma ei cea mai completă și mai înaltă. Critica trebuie să fie o etapă a receptării, cea din urmă și aceea care le înglobează pe toate cele precedente. Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul comun și să reprezinte plenitudinea de funcțiuni a acestuia. Aceasta este deci o concepție normativă a criticii, idealul ei, anticipat, de fapt, în realitatea literaturii critice, de atîtea forme ale criticii, cîte elemente, etape sau tipuri ale receptării artistice există.

În adevăr, există mai întîi o formă descriptivă și asociativă a criticii, care nu este mai mult decît transcrierea conținutului de sentimente obiective, dispoziționale și reactive, pe care opera de artă le trezește, și reveria individuală în legătură cu ele. Criticul descrie, în asemenea împrejurări, ce simte în fața operei de artă și ce visează în legătură cu ea. *Impresionismul critic*, forma cea mai elementară a criticii artistice, nu este altceva. Pe o etapă mai sus, criticul devine atent nu numai la aceste conținuturi eteronomice ale operei de artă sau în legătură cu ea, dar și la înlănțuirea specific estetică a elementelor înlăuntrul ei și la pecetea pe care le-a imprimat-o viziunea originală a artistului. Este forma mai înaltă a *criti-*

ții morfologice și stilistice, care scoate în evidență felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivațiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care ea o reactivează și unitatea de viziune care o susține. Pe o etapă încă mai înaltă, criticul nu se mulțumește numai să exprime astfel de judecăți cu privire la morfologia și caracterul stilistic al operei, ci ajunge să formuleze și aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele ei, precizînd dacă opera este, în adevăr, unitară și originală sau nu, dacă răsunetul ei rămîne superficial sau adînc și dacă ea poate fi considerată ca o creațiune nouă, bogată în inițiative și atingînd un nivel de armonie și plenitudine în raport cu unele inițiative anterioare sau dacă nu cumva este o simplă întocmire epigonică sau o simplă bizarerie fără nici un viitor. Numai în cadrul acesta al *criticii apreciative* intervin principiile de valorificare, după cum se vede însă, nu ca expresia unei poziții inițiale, ci ca un punct în care procesul critic culminează în cele din urmă.

Dacă lucrarea critică ar debuta cu afirmarea principiilor și ar continua cu aplicarea lor consecutivă la cazul particular al operelor, ea n-ar fi altceva decît un rece exercițiu școlăresc sau o operație mecanică, lipsită de orice putere de a convinge pe cineva. Căci în materie critică, forța aprecierilor izvorăște din limpezimea judecăților de structură care le susține, dintr-o vedere clară asupra morfologiei și caracterului stilistic al operei. Ce valoare puteau avea oare aprecierile criticilor francezi din veacul al XVIII-lea asupra dramei lui Shakespeare, declarat drept un „autor barbar“, cît timp se putea face dovada că astfel de estimații nu erau conduse de o înțelegere limpede și adecvată a particularității stilistice și a formei intime pe care o posedă opera marelui poet englez ? Tot astfel, orice judecăți morfologice și stilistice trebuie să se sprijine pe trăirea operei, pe asimilarea ei sentimentală. Căci judecățile artistice nu se aplică asupra unui material mort, inert și exterior, ci asupra unor evenimente intime, care trebuiesc realizate în deplina lor existență subiectivă, mai înainte de a trece la raționalizarea lor. Cum am putea oare vorbi despre unitatea operei, despre interesul și motivația ei, despre felul caracteristic al viziunii care o animă, dacă opera însăși n-ar fi devenit în prealabil un eveniment intens resimțit al conștiinței noastre ? Formele și etapele lucrării critice se condiționează deci în ordine succesivă și ascendentă. Și dacă simplul impresionism ne-a apărut ca o formă elementară și primitivă a criticii, dacă forma ei dogmatică și apreciativă ni s-a dovedit mecanică și neconvingătoare, este drept a spune că numai întinsa curbă care unește aceste două extreme poate elimina neajunsurile lor, integrînd chipul deplin și ideal al criticii de artă. Evident, integrarea poate uneori să nu se producă, de vreme ce există nu numai etape ale receptării, dar și tipuri ale ei. Și dacă există un tip sentimental-asociativ al receptării și unul intelectual-apreciativ, există, fără îndoială, și tipurile corespunzătoare de critică, marcate de condiția inevolutivă a tuturor structurilor tipice. Există critici care nu se pot ridica peste simplele impresii sentimentale și critici care nu izbutesc niciodată să dea o bază de intuiție judecăților și aprecierilor lor. Orice structură morală este, în adevăr, un ansamblu de limite și fatalități, în raport cu care idealul criticii reprezintă ținta unei depășiri și a unei însumări mai bogate. Critica cea mai bună este deci aceea care reușește să înfrîngă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedește aptă a reflecta opera cu cît mai multe mijloace și din cît mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nici o rigiditate operei, care se oprește să-i răspundă cu un aparat de rezonanță care nu emite decît un singur sunet. Este cel mai bun criticul care nu este prizonierul unei singure structuri și acela care, reușind să se depășească pe sine, poate intra și răsfrînge dinlăuntru structurile de opere cele mai diverse. După cum a observat cu multă finețe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conștiinței este o condiție indispensabilă a criticii.

Rezultă oare din toate acestea că estetica nu poate fi de nici un ajutor criticii artistice ? Nu punem această întrebare cu intenția de a găsi o legitimare esteticii, care, ca știință, se poate dispensa de valoarea oricărei utilități. Dar, deoarece critica artistică nu este o simplă aplicare a principiilor estetice, în relația în care stă o activitate prac-

tică cu fundamentul ei teoretic, nu rezultă cumva că estetica poate rămîne indiferentă criticilor ? Este sigur că lucrurile nu stau așa, deoarece principiile estetice trebuie să rămînă la dispoziția criticului, pentru a interveni ca forțe de valorificare în momentul în care procesul critic este destul de înaintat. Dar intervenția aceasta nu apare ca un act deliberat, în care principiile și impresiile se confruntă ca două serii de elemente exterioare unele altora. Principiile valorificatoare ale esteticii intervin în lucrarea critică dinlăuntru, ca niște forțe adînc însumate ale conștiinței criticului, ca niște energii spontane ale culturii lui. Criticul nu poate rămîne un simplu contemplator mai sensibil ; el trebuie să aibă și o conștiință estetică, și dacă această conștiință a trecut și prin școala reflecției filozofice asupra artei, este de presupus că reacțiile lui vor fi mai bogate și mai complete.

9. CATEGORIILE ESTETICE

O expunere a întregului domeniu al esteticii, cum a fost aceea încercată în lucrarea noastră, nu poate să nu se oprească și în fața problemei *categoriilor estetice* sau a *modificărilor frumosului,* niște nume colective prin care sînt înțelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă, precum frumosul și urîtul, comicul și umorul, grațiosul, sublimul și tragicul. Se cunoaște locul important pe care problema modificărilor frumosului l-a ocupat în sistemele de estetică idealistă a veacului trecut. Însemnătatea acestui loc decurgea din două feluri de considerații. Mai întîi, din pricina faptului că prin teoria categoriilor estetice se putea întrece exclusivismul preocupărilor pe care teoriile estetice ale clasicismului le lăsase moștenire. Estetica clasică, așa cum sistematizase experiența artistică a lumii greco-romane, nu prevăzuse, de fapt, decît o singură formă a artei, și anume *frumosul,* adică acea varietate a ei caracterizată în obiect prin stilizare idealistă și în subiect, printr-o atitudine de contemplație liniștită, pătrunsă, în general, de sentimente plăcute. Chiar tragediile și comediile trebuiau să rămînă creațiuni frumoase. Termenul de frumos este luat, în acest înțeles, în una din accepțiunile lui posibile, și anume în aceea limitată, de categorie estetică, nu în accepțiunea mai largă de *izbutit estetic,* care a fost totdeauna folosită în cursul acestei lucrări. În terminologia tratatului nostru, frumoase sînt toate operele care rea-

lizează condițiile constitutive ale artei, pe cînd pentru idealiști, numai operele subordonate vechiului ideal clasic merită acest nume. Experiența artistică mai nouă făcea într-acestea dovadă că idealul care conducea vechea estetică a clasicismului devenise cu totul insuficient. Mai cu seamă arta culturilor creștine și nordice nu mai putea fi încadrată în formula frumosului. Nici arhitectura sau sculptura gotică, nici drama lui Shakespeare, nici barocul sau rococoul nu puteau intra în limitele vechii estetici. De aceea nu este de mirare că tocmai în Englitera și într-un moment în care se poate înregistra aurora marii mișcări europene a romantismului, un cercetător ca Ed. Burke simte nevoia să dubleze vechea teorie a frumosului, prin aceea mai nouă, deși cu unii strămoși, a sublimului.[1] Din acest moment, dicotomia frumos-sublim apare în toate tratatele de estetică. Kant o introduce în *Critica judecății* și o face populară. Dar faptul cel mai hotărîtor de care estetica trebuia să țină seama este folosința întinsă pe care creația mai nouă o dădea categoriei *urîtului* în artă, adică acelei varietăți a ei definită, în obiect, printr-o violentă caracterizare realistă și, în subiect, printr-o atitudine de împotrivire, pătrunsă de numeroase sentimente neplăcute. Se cunoaște rolul pe care l-a jucat urîtul în arta romantică și în acea a culturii cu care romantismul înnoda cu o deosebită predilecție firul tradiției, cultura gotică a Nordului. Fr. Schlegel, una din căpeteniile romantismului german, cere deci o estetică a urîtului, cu mult înainte ca Victor Hugo în Franța să pledeze pentru drepturile lui, în numele adevărului în artă.[2] Expresia sistematică a acestei năzuințe apare însă abia la mijlocul veacului trecut, odată cu lucrările unui Fr. Th. Vischer și ale unui K. Rosenkranz, care publică pentru prima oară un vast tratat închinat *Esteticii urîtului*[3]. Cu acești teoreticieni, urîtul nu mai este dealtfel o simplă categorie estetică și, ca atare, un concept periferic al științei. El devine, alături de frumos, conceptul ei central, substanța care precipită toate formele artei. Căci după cum răul este forța propulsivă a binelui, limita de la care pornește și peste care trebuie să se afirme idealul moral al omului, tot astfel urîtul este materia asupra căreia se aplică acțiunea de idealizare a frumuseții. Astfel, pentru Vischer, toate formele artei, comicul și umorul, sublimul sau tragicul, rezultă din dozări diferite ale frumosului și urîtului și din variate raporturi dialectice între ele. Toate formele artei sînt deci alterări ale frumosului pur și adevărata problemă estetică este aceea a modificărilor frumosului. Punerea acestei probleme în centrul de perspectivă al cercetării avea deci avantajul de a îndepărta limitele prea apropiate ale vechii estetici clasice și de a oferi replica teoretică față de aspirația timpului către formele viguros caracteristice ale creației.

*

Astăzi, cînd toate aceste nevoi au fost pe deplin satisfăcute, putem examina problema categoriilor estetice cu mai multă libertate. Ne putem întreba dacă un tratat modern de estetică se cuvine a se ocupa despre ele altfel decît pentru a le îndepărta din vechiul loc de favoare pe care îl ocupau în idealism.[4] Căci, mai întîi, nu se vede deloc de ce categoriile estetice ar fi reduse la acelea care sînt menționate în mai toate expunerile de ansamblu ale esteticii : frumosul și urîtul, grațiosul, comicul și umoristicul, sublimul și tragicul. Impresiile pe care le putem primi de la artă se mai pot grupa și în alte clase tipice, cum ar fi, de pildă, bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul ș.a.m.d. Unii cercetători și-au dat seama de posibilitatea și de nevoia de a spori numărul categoriilor estetice tradiționale. Cum însă năzuința de a nu lăsa la o parte nici una din clasele tipice de impresii ar fi putut conduce la o lucrare de analiză dintre cele mai oțioase, cercetătorii s-au hotărît uneori să comprime noile categorii în cadrele celor vechi. Astfel, cine parcurge sistemul lui J. Volkelt are ocazia să observe cum printre varietățile sublimului sînt trecute și categorii care nu mai au nimic de-a face cu accepțiunea pe care i-a dat-o termenului Pseudo-Longin către finele antichității și pe care au împrospătat-o Burke, Mendelssohn sau Kant, pentru timpul nostru. Volkelt, de pildă, trece printre varietățile sublimului și impresia de solemnitate *(das Feierliche)*.[5] Este evident însă că

între sentimentele pe care le încercăm în fața oceanului dezlănţuit şi acelea pe care ni le sugerează o festivitate de mare pompă, cum ar fi învestirea unui însemnat conducător politic sau religios, nu este nimic comun sau numai analogii atît de îndepărtate, încît înglobarea lor într-o singură clasă riscă să nesocotească ceea ce este mai propriu fiecăruia din ele. Teroarea, care, după toate analizele consacrate sublimului dinamic al naturii, este unul din elementele sigure ale impresiei de ansamblu, lipseşte din sentimentul solemnităţii. Iar reverenţa, emoţia întăritoare de respect şi admiraţie, o adresăm, în cazul sublimului, după cum s-a mai spus, personalităţii noastre morale, aceleia care, întocmai ca trestia gînditoare a lui Pascal, ajunge să se resimtă superioară chiar forţelor celor mai cumplite ale naturii, pe cînd, în cazul festivului, ea se adresează unei persoane străine, a cărei demnitate o privim cu satisfacţie, fără umilinţa şi strivirea noastră, dar şi fără afirmarea orgolioasă de noi înşine în momentul următor. Solemnul nu poate deci lua loc în sfera sublimului, unde nu s-a putut situa întîmplător decît pentru a nu deschide poarta numărului aproape nelimitat al aşa-numitelor categorii estetice.

Spun : aşa-numitele categorii estetice, pentru că toate noţiunile înşirate mai sus ţin de conţinutul eteronomic al operelor, dar nu de forma prelucrării lui estetice. Nici frumosul sau urîtul, în înţelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar putea spori şirul în chip aproape nesfîrşit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conştiinţei. Ele desemnează deopotrivă conţinuturi ; ele sînt noţiuni care se aplică materiei sau fabulaţiei operei. Aşa-numitele categorii *estetice* stau deci în afară de sfera estetică a artei. Împrejurarea devine evidentă, dacă ne gîndim că există nu numai un frumos, un urît sau un graţios al artei, dar şi astfel de însuşiri ale naturii, pentru a nu mai vorbi de sublim, ale cărui caractere au fost stabilite mai cu seamă în legătură cu aspectele infinite sau dezlănţuite ale firii. Există apoi un comic sau un umoristic al împrejurărilor sociale şi un tragic care însîngerează istoria. S-ar putea obiecta că nu descoperim

toate aceste însuşiri în realitatea practică decît după ce privirile noastre au fost formate în şcoala artei. Şi, de fapt, adeseori cînd rămînem mişcaţi în faţa frumuseţii unei femei pomenim numele Venerei de Millo sau al Mona-Lisei. Adeseori descoperim în avarul de care rîdem pe Harpagon, după cum recunoaştem cu un zîmbet plin de simpatie pe Don Quichote în idealistul depărtat de realitate. Numele acestor figuri sau ale acestor eroi revin adeseori pe buzele noastre cînd este vorba să caracterizăm frumosul, comicul sau umoristicul din natură şi societate. Există însă destule cazuri în care astfel de impresii se constituiesc şi fără sprijinul vreunei amintiri din literatură sau artele plastice. Nici farmecul care pune stăpînire pe sufletul îndrăgostitului, nici veselia invincibilă a şcolarului care observă maniile comice ale magistrului său nu se călăuzesc de vreun model artistic. Cineva ar da chiar dovada unei regretabile răceli a sufletului şi n-ar mai lăsa nici o îndoială că adevărata emoţie nu se produce în conştiinţa sa, dacă, în faţa întîmplării unui om plin de virtuţi care cade victima asprelor întocmiri sociale, n-ar putea să spună decît că el îi aminteşte pe Antigona lui Sophocle sau pe Torquato Tasso al lui Goethe. Tragicul nu este numai o închipuire a poeţilor, dar o trăsătură constitutivă a realităţii, astfel întocmită încît eroul tragic ajunge să cadă jertfă tocmai din pricina excelenţei caracterului său. [6] Dacă tragicul ar exista numai în închipuirea poeţilor şi nu în firea lucrurilor, el n-ar mai putea stoarce din sufletul nimănui acel amestec de teroare, de milă şi de admiraţie în care s-au recunoscut componentele emoţiei tragice. Nu numai, aşadar, că tragicul realităţii nu este resimţit prin analogie cu acel al poeziei, dar mai degrabă acesta din urmă îşi extrage toată forţa şi valoarea lui din tragica întocmire morală şi metafizică a realului. Dacă fabulele tragice nu s-ar desprinde din acest fundal al realităţii, ele n-ar fi decît un simplu joc care n-ar putea mişca pe nimeni.

Tot astfel, comicul sau umoristicul trezesc veselia noastră pentru că denunţă stări reale de lucruri. În adevăr, redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată şi făcută, odată cu aceasta, neprimejdioasă. Umoristicul este şi el o demas-

care, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparențele umile sau stîngace care o ascund. Rîdem în ambele prilejuri, dar în primul caz pentru a pedepsi și în cel de al doilea pentru a răscumpăra. Veselia noastră are în fiecare din aceste împrejurări cîte o altă semnificație. [7] Sigur este însă că operele poeților nu ne-ar înveseli atîta dacă, în ambele cazuri, n-am continua o luptă împotriva imposturii și în favoarea meritului modest și ascuns, pe care o începem din viață. Totdeauna rîsul este semnul unei satisfacții, înregistrată pînă și în starea de mai bună dispoziție a corpului nostru, crescut parcă în puterile lui. Astfel de satisfacții, la care participă întreaga noastră ființă, nu s-ar produce însă dacă n-am răspunde cu ele realității lucrurilor și nu închipuirii poeților. Rîsul poeților este făcut posibil și întemeiat pe rîsul tuturor oamenilor care au trebuit vreodată să smulgă masca de pe chipul nulității împodobite cu aparența valorilor sau de pe acela al valorii adevărate, ascunsă după chipuri de a fi și de a face inferioare rangului ei. Există un *serios* al comicului, fără de care n-am rîde. Chiar în fața improvizațiilor celor mai bufe ale unui măscărici de bîlci, rîdem pentru că ne reamintim de un defect omenesc pe care l-am demascat altădată și de care am rîs în trecut. Astfel, dacă rîsul este totdeauna o satisfacție, rîsul pe care ni-l produc înfățișările artei comice este o satisfacție îndoită, prin confirmarea pe care ne-o dă geniul lucid al artiștilor. S-a spus că emoția comică are un caracter social, deoarece nu ne înveselim cu adevărat decît în societate și nu ne putem sustrage contagiunii comice care a cuprins o adunare. Chiar în cazul citirii solitare a unei schițe umoristice sau a contemplării fără martori a unei caricaturi, stabilim o legătură de societate cu un semen plin de prestigiu, și anume cu artistul creator al acestor opere.

Să adăugăm că, întocmai ca tragicul, comicul sau umoristicul, nici frumosul, urîtul sau grațiosul nu ne izolează în idealitatea areală a artei, ci ne apropie de realitatea naturii. Lucrul este atît de adevărat, încît putem distinge cu multă limpezime între frumusețea, urîțenia sau grația modelului natural și meritul estetic al prelucrării lui estetice. Există modele de o mare frumusețe

sau grație, în care adică lucrarea de creștere a naturii a ajuns la deplina ei înflorire sau a primit răsfrîngerea unei superioare sfere spirituale, și care în redarea lor artistică nu sînt decît opere neizbutite și banale. Există, dimpotrivă, modele umane de o fioroasă urîțenie, în care adică lucrarea de înflorire a naturii a fost comprimată, abătută [8] sau retrogradată către un tip bestial din seria evoluției filogenetice, și care poate rămîne baza unei capodopere artistice. N-am putea însă distinge atît de clar între frumusețea, grația sau urîțenia modelului sau a motivului și aceea a transfigurării lor artistice, dacă cele din urmă n-ar ține de sfera evaluărilor estetice și cele dintîi de sfera evaluărilor extraestetice. Fără îndoială, artiștii care își aleg materii frumoase continuă lucrarea naturii cînd preferă operațiile de stilizare idealistă, tot astfel artiștii care tratează urîtul, cînd optează pentru stilizările caracterizante. Din această pricină, poate că în realitate nu există femei atît de frumoase ca în pînzele lui Rafael sau Tizian, nici bărbați atît de urîți ca în acele ale lui Goya. Aceasta nu înseamnă deloc că frumosul și urîtul nu există în natură și că, mai înainte de intervenția artei, forțele naturii înseși nu s-au însărcinat a conduce pe unii indivizi la gradul suprem al înfloririi lor armonioase și nu i-au împiedicat sau abătut pe alții, făcînd ca tipul specific al umanității lor să se închircească și să se ascundă sub diformitățile vîrstei, ale bolii, ale viciului sau ale unei munci istovitoare și degradante.

Constatarea că așa-numitele categorii țin de conținutul eteronomic al operelor mai rezultă și din aceea că ele sînt supuse unei variații în timp, care limitează epoca în care sînt folosite cu mai multă preferință. Am arătat și altă dată că operele de artă sînt vremelnice prin conținutul lor. Cînd interesul pentru acest conținut determinat scade sau dispare, operele de artă par a fi atinse de o bătrînețe din care nu le salvează parțial decît însușirea lor de realizări estetice, adică de prelucrări ale materiei sau ale datelor conștiinței, peste care s-a imprimat pecetea sufletului original al artistului. Dacă însă facem abstracție de caracterul estetic al operei, rezervînd atenția noastră pentru cuprinsul categorial al operei, observăm adeseori cum acesta din urmă nu poate să se sustragă oscilațiilor

timpului. Astfel, în tot decursul veacului trecut, idealul frumuseții a cunoscut soarta unei impopularități care a putut face discutabil chiar meritul unui artist ca Rafael. Publicul artistic arăta un fel de oboseală în fața frumuseții desăvîrșite și cu orice preț. Gustul epocii mergea către caracterizările mai realiste și adevăratul model omenesc care conducea silințele artistice încetase de a mai fi tipul uman desăvîrșit, așa cum putuse ieși din înflorirea nestingherită a naturii, pentru a lăsa locul omului determinat de condițiile relative ale existenței lui istorice, sociale sau biologice. În același fel s-a putut constata dispariția tragediei ca gen literar, ba chiar a sentimentului tragic din cuprinsul întregii literaturi : un proces care în ultimul secol n-a încetat să se accentueze. Răsărită odată cu concepția eroică a vieții, adică cu atitudinea omului potențat în conștiința de sine pînă la punctul în care îndrăznește lupta nimicitoare cu forțele naturii și ale destinului, tragedia nu s-a putut menține în cadrul democrațiilor nivelatoare ale secolului trecut. Și fiindcă eroul tragic nu mai poate fi nicăieri identificat în masele burgheze și conformiste, trăind pașnice și ocrotite de statul polițienesc al liberalismului, vechile tragedii continuau a fi citite și admirate, dar nu mai vorbeau nimănui cu acea căldură pe care o resimțea încă omul mai tînăr și mai individualist al unor societăți în care viața era o continuă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu zeii inclemenți. În insula individualistă a Nordului scandinav, tragedia mai trăiește un singur moment cu Henrik Ibsen, dar geniul acestui mare poet n-a putut împiedica procesul care se găsea în curs. [9] Tragedia n-a putut fi salvată nici de el, nici de silințele împreunate ale unui Nietzsche și Wagner. Nietzsche sfîrșește prin a admira opera *Carmen* a lui Bizet, după ce recunoscuse că odată cu *Parsifal*, Wagner părăsise idealul tragic în favoarea unei concepții a omului care își găsește îndeplinirea destinului său nu în lupta eroică, ci în senzația liniștitoare a atingerii misterelor divine. Este dealtfel puțin probabil că publicul care venea în număr din ce în ce mai mare să asculte dramele muzicale ale lui Wagner să fi vibrat vreodată tragic și eroic. Marele succes al

acestor compoziții provenea din alimentul moral pe care îl găsea în ele o lume obosită, dornică de spectacole strălucite sau de senzații quietiste, care să adoarmă turmentata conștiință de sine, cum această muzică în contact cu subconștientul omului putea oferi din abundență. [10] Crepusculul frumosului și al tragicului în arta mai nouă dovedește că aceste categorii sînt noțiuni determinate istoric, ținînd de conținutul eteronomic și vremelnic al operei, nu de forma nesfîrșit mai durabilă a prelucrării estetice.

În fine, așa-numitele categorii sînt noțiuni obținute dintr-o sistematizare a aspectelor vieții sau ale naturii sub un alt unghi decît acel propriu-zis estetic. De obicei, ele sînt noțiuni metafizice sau morale. Cine urmărește, de pildă, felul în care s-a constituit noțiunea modernă a sublimului se poate cu ușurință convinge de caracterul ei eteronomic. Undeva, la bază, departe, poate pe la mijlocul primului secol după Cristos, apare prima dovadă a unei sensibilități care a vibrat în contact cu sublimul și care era a unui om trăind în sfera culturii grecești și iudeo-creștine. Autorul necunoscut al *Tratatului despre Sublim*, un grec sau un evreu din epoca elinismului, aduce exemple despre sublim atît din textele homerice, cît și din acele ale *Bibliei*, din care spicuiește versetul renumit al *Genezei* : „A spus Dumnezeu să se facă lumină și lumină se făcu ; să se facă pămîntul și pămîntul se făcu". Între-acestea, teoria modernă a sublimului, așa cum au elaborat-o un Kant sau un Schiller, păstrează din sfera de reprezentări ale creștinismului ideea superiorității nemăsurate a personalității morale a omului, depozitarea unei scîntei desprinsă din divinitate, care ne face să ne simțim mai presus de puterile răzvrătite ale naturii și chiar de infinitul ei. Infinitul naturii este apoi o idee apărută lumii moderne odată cu modificarea icoanei astronomice a lumii în timpul Renașterii. Atunci, în acele secole de profunde schimbări, apare minții omenești, odată cu ideea infinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care îl gîndește și se ridică astfel deasupra lui. Poate că sentimentul modern al sublimului a vibrat mai întîi în sufletul filozofilor astronomi ai Renașterii, în sufletul unui Nicolaus Cusanus și Gior-

dano Bruno, privind nesfîrşirea cerului înstelat, căruia, în chip foatre semnificativ, Immanuel Kant nu-i găsea o realitate care să-i facă echilibru decît în legea morală, prezentă în adîncurile conştiinţei umane. Este absolut sigur că teoria modernă a sublimului nu s-a format din prelucrarea unui material artistic sub un unghi estetic, ci din speculaţia metafizică şi morală asupra naturii şi omului.

Tot astfel, teoria graţiosului apare încă din prima clipă la Plotin, ca un moment esenţial al sistemului său filozofic. Pentru Plotin, graţia nu este decît reflexul ideii de Bine în lumea inteligibilelor.[11] Şi cu toate că, pentru noi, între timp, ideea de graţie s-a laicizat prin folosinţa deseori frivolă pe care i-a dat-o secolul al XVIII-lea, Schiller a ştiut să restabilească legătura cu vechile ei izvoare spirituale, înţelegînd prin graţie acel fel de a se mişca al omului, care nu manifestă eforturile penibile ale unei voinţe morale în luptă cu instinctele şi înclinaţiile, ci o spontaneitate uşoară şi fericită, care dovedeşte că voinţa morală şi înclinaţiile au ajuns să se armonizeze în unitatea „sufletului frumos". Graţia este deci documentul unui merit care n-a trebuit să fie cucerit, dar pe care îl posedă sufletele atît de fericit întocmite, încît fără nici o silinţă şi în chip cu totul natural, toate faptele lor păstrează o întipărire de nobleţe.[12] Vechea explicaţie metafizică a lui Plotin este astfel înlocuită de Schiller cu una de caracter etic, dar speculaţia acestuia din urmă continuă a se mişca într-un cerc atît de evident eteronomic, încît în tratatul său despre *Graţie şi demnitate* el nu simte niciodată nevoia să invoce vreun exemplu împrumutat artei. Nu mai este necesar să amintesc şi celelalte categorii, despre care lucrurile esenţiale au fost pomenite mai sus, pentru a înţelege că oricare din noţiunile acestea pun în mişcare reprezentări metafizice şi morale şi că, aplicate la artă, ele aparţin sferei extraestetice.

*

Se pune însă întrebarea dacă, în această calitate chiar, categoriile nu trebuie să ocupe un loc mai întins în cercetarea estetică ? Am arătat altă dată mai pe larg cum

conţinutul eteronomic al operelor determină forma lor. Ceea ce o operă devine, spuneam atunci, atîrnă şi de conţinutul de valori pe care ea îl cuprinde. Nu cumva există atunci o structură specifică a frumosului şi urîtului, a tragicului şi sublimului, a graţiosului, comicului şi umoristicului ? Nu există oare moduri speciale de izolare, ordonare, clarificare şi idealizare, care corespund acestor conţinuturi eteronomice ? Fără îndoială că astfel de moduri există. Mulţumindu-ne cu puţine exemple, vom spune că eroul tragic nu este niciodată ales din aceeaşi lume ca personajul comic. Altfel de sentimente de relaţie sînt întreţinute cu unul şi cu celălalt, şi fiecare din ei este izolat într-un alt plan al realităţii sociale. Poetul priveşte de jos către eroul tragic, în timp ce urmăreşte de sus tribulaţiile figurii comice, cu un singur sentiment, al propriei sale superiorităţi. Din această pricină, poetul comic merge uneori pînă la caracterizări de amănunt, care nu apar niciodată sub pana tragicului. Eroul tragic se menţine în linia unei simplicităţi monumentale, pe cînd odată cu comedia se introduce, chiar în epocile clasice, un netăgăduit curent de realism. Caracterul tragic este rotunjit în perfecţiune sferică asupra sa însuşi, închis faţă de adversităţile naturii, societăţii sau destinului, care îl pot zdrobi, dar nu altera. Figura comică este însă contradictorie prin excelenţă şi gata să se despice în elementele ei, îmbinate într-o unitate cu totul precară şi provizorie. Compoziţia tragică va cere deci o stringenţă a organizării ei, un statism de bloc masiv, care nu este necesar comediei. Frumosul este într-acestea coordonat cu noi ; apariţia lui este situată într-o lume accesibilă, faţă de care nutrim sentimentele unei cordialităţi deferente. De aceea detaliile caracterizării lui pot fi mai numeroase decît în cazul tragicului, deşi mult mai puţine decît în acela al comicului sau al umoristicului. Nu trebuie să ne uităm prea de aproape la figurile care urmează să rămînă frumoase ; considerarea lor trebuie să păstreze un grad de generalitate, în lipsa căruia frumosul poate să alunece către alte tipuri. Pitorescul este duşmanul frumuseţii. Viziunea plastică îi este cu mult mai proprie. Graţia aparţine, de asemeni, tipurilor idealiste, deşi ea ni se poate dezvălui şi de sub

aparențe ingrate, tratate cu minuție realistă. În acest caz, ea se asociază însă cu umorul, ceea ce, de fapt, se întîmplă destul de des. Conținuturile eteronomice desemnate prin numele categoriilor au astfel numeroase consecințe în structura operelor, dar nu unele care să nu poată fi reduse la tipurile de artă descrise încă din primul volum. * Ceea ce este mai general în structurile posibile ale operelor, așa cum sînt ele determinate de feluritele conținuturi eteronomice amintite, a fost, așadar, descris de mai înainte. Ceea ce este însă cu totul special, pentru că rezultă dintr-o diferențiere a conținutului pe care categoriile amintite nu o istovesc nicidecum, se rezolvă într-o seamă de însușiri care trebuiesc examinate de la caz la caz și pe care estetica generală le poate lăsa în afară de cercetarea sa.

* Evidentă scăpare a autorului : mențiune perpetuată de la ediția I, apărută în două volume (n. ed.).

NOTE

I. PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICII

1. Frumosul natural și [frumosul] artistic

1. G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, hgb. von Hotho, 3 Bd., 1849, I, p. 131 și *passim*. Același mod de a reflecta legătura dintre frumosul natural și artistic în raport cu obiectul esteticii a fost aproape permanent în cadrul idealismului. Părerea lui Hegel este anticipată de Schelling, care scrie : „Cercetătorul entuziast al naturii cunoaște pe cale sensibilă adevăratele modele *(Urbilder)* ale formelor, pe care în natură le găsește exprimate numai într-un chip confuz, abia în operele artei și în chipul în care lucrurile concrete apar în acestea" *(Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, 1803, 14, Vorl., *in fine)*. Pentru Schelling estetica devine astfel filozofie a artei. La fel pentru Solger *(Vorlesungen über Ästhetik*, I—II, hgb. v. P. Heyse, 1829). Ceea ce numim frumosul natural nu este pentru acest cercetător decît produsul considerării naturii ca opera unei arte divine sau prin prisma fanteziei creatoare (I, 10 ; II, 215 urm.). În același fel, Schleiermacher *(Vorlesungen über Ästhetik*, hgb. *von Lommatzsch*, 1842) exclude din estetică studiul așa-numitului frumos natural, ca unul care nu este produsul activității omenești, cum este arta (p. 34). Fr. Th. Vischer *(Ästhetik oder Wiessenschaft des Schönen*, II Bd., 1847, p. 3-24) urmează părerea maestrului său Hegel cînd rezervă frumosului natural simplul rol de a pune fantezia în mișcare, pentru a găsi sub înfățișarea lui brută forma pură a artei. Dezvoltînd acest punct de vedere, ajunge Vischer mai tîrziu *(Kritik meiner Ästhetik, Kritische Gänge*, VI, 1873) să ceară excluderea așa-numitului frumos natural din sistemul esteticii. Ideea unui frumos natural

ar presupune o varietate a frumuseții existînd independent de corelația unei conștiințe, ceea ce nu poate fi niciodată cazul. În doctrina contemporană, obiectul esteticii este redus la frumosul artistic de K. Lange *(Das Wesen der Kunst,* I—II, 1901, 2 Aufl., 1907) și, sub numele de „știință generală a artei", de E. Utitz *(Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, I—II, 1914—1920).*

2 Despre frumusețea întregii naturi *(allgemeine Weltschönheit)* vorbește și Julius Schultz *(Naturschönheit und Kunstschönheit,* în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* VI, 1911, 2, p. 214 urm.). Aspectele urîte ale naturii, cum sînt, de pildă, organismele care ne inspiră spaimă sau dezgust, obțin acest efect numai prin analogiile pe care le sugerează cu anumite defecte sau infirmități omenești. Maimuța este urîtă numai pentru că amintește pe unii oameni diformi. „Chiar creaturile respingătoare, scrie Schultz *(op. cit.,* p. 217), reintegrează frumusețea generală a lumii, pentru cine reușește să elimine din conștiință acele comparații fatale și să restabilească starea de contemplație pură." Explicația faptului că întreaga natură ne apare frumoasă o găsește E. Utitz în împrejurarea că o însuflețim cu sentimentele noastre mai profunde. „O operă de artă, scrie Utitz *(Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* vol. 1914, p. 167), poate să ne pară inferioară pentru că resimțim «voința» manifestată în ea drept neînsemnată, meschină sau ridicolă. Acest lucru este în fața naturii cu neputință, deoarece proiectăm în ea trăirea noastră cea mai intimă și numai rareori sîntem înclinați către acea aspră și nemiloasă autocritică, menită a ne face să găsim această trăire deopotrivă de neînsemnată, meschină sau ridicolă. Chiar dacă am ajunge în această situație, am condamna numai propria noastră incapacitate... Natura și arta stau în fața aprecierii noastre ca două date în întregime felurite. Arta este ceva plasticizat, format, pătruns de o voință determinată care se comunică tocmai prin felul particular al plasticizării și formării. Această «voință» o împrumutăm noi naturii, umplînd astfel cu viață niște forme goale. De aceea judecata noastră de valoare nu atinge natura, ci pe noi, întrucît întrunim în aceeași persoană pe creator și pe acel care se bucură de creație. Din această pricină, ar fi poate mai bine în loc de a spune: «Natura este pretutindeni deopotrivă de frumoasă», să afirmăm că, întru cît atîrnă de ea, natura este totdeauna la fel de capabilă să prilejuiască trăirea estetică."

3. Caracterul etero-cosmic al artei îl relevă și Al. Baumgarten *(Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus,* 1753, § 52, tr. germ. A. Riemann, în *Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur,* hgb. v. Fr. Saran, 1928, p. 123), care creează și expresia: *figmenta heterocosmica,* ficțiuni poetice imposibile în cadrul acestei lumi, pe care le distinge dealtfel de ficțiunile imposibile în cadrul oricărei lumi: *figmenta utopica.*

4 J. M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine,* 1884, ed. 8, p. 69.

5 „Frumusețea bărbatului este creația femeii și frumusețea femeii este creația bărbatului", scrie J. Schultz *(op. cit.,* p. 234).

6 J.-J. Rousseau, *Les rêveries d'un promeneur solitaire,* ed. Garnier, p. 52.

7 Fr. Amiel, *Journal intime,* 11 avril 1868.

8 F. R. de Chateaubriand, *Le génie du Christianisme,* ed. Flammarion, p. 119.

9 Fr. Schiller, *Über naive und sentimentale Dichtung,* 1875. Asupra întregii dezbateri de idei în care a luat loc contribuția lui Schiller, vd. T. Vianu, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik,* 1924.

10 M. Barrès, *Les Déracinés,* ed. Nelson, p. 193 urm.

11 Asupra influenței artei în contemplarea naturii, considerații interesante în E. Utitz *(op. cit.,* vol. II, p. 157 urm.). Vd., de asemeni, K. Lange, *Das Wesen der Kunst,* 1901, vol. II, p. 349 urm.

12 Discursul de răspuns în Acad. Fr. cu ocazia recepției lui Fr. Mauriac, 17 noiembrie 1933.

13 M. Barrès, *Du Sang, de la Volupté et de la Mort,* ed. Plon, p. 198.

2. Problemele esteticii

1 M. Dragomirescu, *La science de la littérature,* vol. I, 1928, p. 136 urm.

2 G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art,* 4, ed. 1911, p. 273.

3 B. Croce, *L'Esthétique,* 1902, tr. fr., p. 117.

4 G. Flaubert, *Correspondance,* 26 decembrie 1838.

5 Plotin, *Enneade,* I, 6, 2.

6 Mărturia lui Mozart, adeseori citată, ap. Otto Jahn, *W. A. Mozart*, vol. III, p. 423-425.

3. *Izvoarele și metodele esteticii*

1 W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1925, p. 59.

2 Fr. Schiller, *Briefwechsel mit W. v. Humboldt*, hgb, von A. Leitzmann, 26 octombrie 1795.

3 W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908. Asupra lucrărilor lui Worringer, vd. T. Vianu, *Dualismul artei*, 1925.

4 W. Worringer, *op. cit.*, p. 16.

5 H. Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, f. a., p. 15.

6 Asupra contribuției acestora, vd. T. Vianu, *Autonomizarea esteticii*, în volumul *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, 1931.

7 Cercetările lui Karl Groos în această privință sînt: *Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers* (în *Zeitschrift für Ästhetik*, 1909); *Die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers* (*Zeitschrift für Ästhetik*, 1910); *Psychologisch-statistische Untersuchungen über die visuellen Sinneseindrücke in Shakespeare lyrischen und epischen Dichtungen* (*Englische Studien*, 43 Bd., 1910—1911); *Die Sinnesdaten im „Ring der Niebelungen"* (*Archiv für die gesamte Psychologie*, 22 Bd., 1912). Asupra întregului curent al „psihologiei literaturii", vd. referatul lui W. Moog, în *Zeitschrift für Psychologie*, 67 Bd., 1913.

8. E. Kretzschmer, *Körperbau und Charakter*, 1921.

4. *Valoarea normelor în estetică și tipurile lor*

1 R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, II Bd., 1932, p. 262.

2 Th. Lipps, *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1 Bd., 1914, p. 2.

3 B. Croce, *Lirismul și totalitatea artei*, tr. rom. de H. Blazian, cu o introducere de T. Vianu (Bibl. „Dimineața").

4 G. Flaubert, *Correspondance*, 15 ianuarie 1852.

5 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. II, cap. XXXIV.

6 E. Utitz, *op. cit.*, vol. II, 1920, p. 5.

1. *Caracterizare generală*

1 Asupra deosebirii dintre valori-scopuri absolute și relative, vd. și Ed. Goblot, *La logique des jugements de valeur*, 1927, p. 7. Termenul de *scopuri (fins)* îl rezervă Goblot numai celor din urmă, pe cînd celor dintîi le dă numele de *perfecțiuni*. Deși Goblot primește și el deosebirea dintre scopuri și mijloace, admite totuși gruparea lor într-o clasă unitară, deosebită de aceea a perfecțiunilor. Căci perfecțiunile sînt bune prin ele însele, în timp ce atît scopurile (relative), cît și mijloacele, sînt bune în raport cu o natură determinată, și anume pentru acelea care rîvnesc acele scopuri sau care se pricep să folosească acele mijloace. Pe de altă parte însă, scopurile intră pentru Goblot în aceeași clasă cu perfecțiunile, întru cît ambele sînt bune în ele, iar nu întru cît ajută la atingerea unor valori care le depășesc, ceea ce este cazul mijloacelor. Clasificarea lui Goblot aparține deci tipului de clasificare *continuă*, prin ajutorul unui termen intermediar.

2 Deosebirea dintre scopuri și mijloace nu este atît de radicală pentru Goblot (*op. cit.*, p. 51 urm.). Mijloacele pot deveni scopuri atunci cînd, prilejuind o preocupare intensă, fac să fie uitate scopurile propriu-zise de care ele se servesc. „Cînd achiziția unui bun care nu valorează decît ca mijloc este dificilă, laborioasă și cere operații complicate și cu termen lung, cînd urmărirea acestui bun se întovărășește cu emoții vii, atunci activitatea care o privește devine oarecum *voluminoasă*. Ea ține un loc mare în viață și o poate ocupa în întregime. Cît despre bunul adevărat, el nu ocupă nici un loc în viața psihologică a subiectului, atît în cea afectivă cît și în acea intelectuală, deoarece nu va fi nici o greutate ca, odată mijlocul apărut, să realizeze scopul" (*op. cit.*, p. 51-52). Pe această cale ajunge banul pentru avar să se transforme dintr-un mijloc într-un scop. Întrebarea este însă dacă în urma acestei transformări banul avarului mai aparține valorii economice. Fără îndoială, nimeni nu tăgăduiește realitatea procesului psihologic care conduce la substituirea mijloacelor prin scopuri și dimpotrivă. Ceea ce trebuia pus în lumină era însă faptul că odată cu acest proces de substituire se transformă și caracterul logic al valorii.

3 Însuşirea de scop absolut a valorii estetice a fost adeseori pusă în lumină de cercetarea modernă, deşi termenii folosiţi au putut fi feluriţi. Vd., între alţii, Jonas Cohn *(Allgemeine Ästhetik*, 1901), care opune valoarea *intensivă* a frumosului, valorii *consecutive* a binelui şi a adevărului. Acelaşi caracter îl evidenţiază R. Hamann *(Zur Begründung der Ästhetik*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, X, 1915, 2), care vorbeşte de *autotelismul* frumosului, pe care îl înţelege ca *semnificaţia* lui *intrinsecă (eigenbedeutsam)*, spre deosebire de *semnificaţia eterogenă (fremdbedeutsam)* a altor conţinuturi ale conştiinţei. Percepţiile noastre sînt îndeobşte semnul unui concept; ele semnifică ceva care se găseşte în afară de percepţia propriu-zisă: valoarea lor este, ca atare, extrinsecă. Există însă percepţii al căror înţeles nu se desăvîrşeşte abia prin raportarea la un concept care le depăşeşte, dar care au o valoare în ele însele, în însuşirile lor sensibile particulare şi de neînlocuit. Acestea sînt aparenţele autotelice şi cu semnificaţie proprie ale frumuseţii (cp. *Arta şi frumosul*, p. 145 urm.). De asemeni, J. Volkelt *(System der Ästhetik*, vol. III, 1914, p. 541 urm.) recunoaşte şi el caracterul absolut *(Selbstwert)* al valorii estetice, deşi orice valoare fiind corelativă cu o conştiinţă care o preţuieşte, n-ar putea să existe decît valori relative. Totuşi sînt valori corelative cu stări mai puţin fundamentale, schimbătoare sau susceptibile de evoluţie ale subiectului preţuitor şi altele care corespund naturii proprii şi stabile a spiritului omenesc. Valoarea estetică face parte dintre acestea.

4. Valoarea estetică cuprinde pentru H. Münsterberg *(Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung*, 1907, 2 Aufl., 1921, p. 186 urm.) atît unele valori ale vieţii (armonia, iubirea, fericirea), cît şi acelea obţinute prin mijlocirea artelor. Münsterberg distinge totuşi între cele dintîi, cărora le rezervă numele de *valori ale unităţii (Einheitswerte)* şi cele din urmă, pentru care întrebuinţează numele de *valori de frumuseţe (Schönheitswerte)*. Împotriva acestei distincţii se poate observa însă că şi frumosul realizat artistic este o valoarea a unităţii. Ceea ce apreciem într-o operă de artă este în mare măsură unitatea ei, „convergenţa efectelor", cum spunea Taine. Gruparea frumuseţii artistice într-o clasă deosebită de aceea a valorilor unităţii n-are astfel nici un temei. Pe de altă parte, se poate observa că armonia universală, iubirea şi fericirea nu sînt valori pe care conştiinţa le găseşte în viaţă („*Werte des unmittelbaren Lebens*", p. 186), ci unele pe care ea le produce din propriul fond al spontaneităţii ei şi, ca atare, sînt şi ele valori ale culturii. Promovarea răsfrîngerii teoretice a lumii de la haosul primitiv la cosmosul ştiinţei greceşti sau idealul moral al fericirii, ca armonia persoanei cu sine însăşi şi cu întreaga lume, sînt produsele unei culturi înaintate, şi anume ale uneia orientate de idealul estetic. Se poate, în adevăr, spune că ceea ce Münsterberg numeşte valorile unităţii nu sînt altceva decît valori ale frumuseţii realizate în domeniul teoretic şi moral. Din amîndouă aceste puncte de vedere, clasificarea lui Münsterberg mi se pare nesatisfăcătoare.

2. *Atitudinea estetică*

1 *L'Esprit de Wilde. Propos recueillis par* Leon Treich, 1926, p. 58, 65.

2 Cuvîntul lui J. J. Weiss, raportat de Anatole France, *La vie littéraire*.

3 Ed. Spranger, *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, 3 Aufl., 1922, p. 109 urm.

4 R. Otto, *Le Sacré*, 1917, tr. fr., 1929, p. 25.

5 J. de Gaultier, *La sensibilité métaphysique*, 1924, p. 224.

6 H. v. Helmholtz, *Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen*, 1892, în *Natur und Naturwissenschaft*, p. 137 urm.

7 Cf. H. Poincaré, *La Science et l'Hypotèse*, ed. 1927, p. 170.

8 O influenţă a *esteticului* asupra *teoreticului* admite şi E. Adickes *(Charakter und Weltanschauung*, 1907, p. 27), dar numai în concepţia monistă a universului. „Pentru sentimentul monistului, scrie Adickes, unitatea în diversitate, egalitatea înlăuntrul felurimii formelor are o valoare estetică neasemănat mai mare decît simpla varietate sau decît contrastele neaplanate. Concepţia monistului despre lume este influenţată în chip esenţial de punctul de vedere estetic. Universul în totalitatea lui este pentru el un organism, ale cărui frumuseţi le admiră. Printre aceste frumuseţi nu este cea mai mică aceea a unităţii şi armoniei, pe care crede a o putea găsi pretutindeni şi pe care o zăreşte cel puţin în spirit, acolo unde ochiul material nu o mai poate percepe"... Tendinţa estetică de a integra un tot unitar mi se pare însă comună monismului cu dualismul şi plu-

ralismul. Niciodată metafizica nu s-a oprit la o icoană neunificată a universului. Paralelismul substanţelor în dualismul lui Descartes şi armonia prestabilită a monadelor în pluralismul lui Leibniz sînt idei care se dezvoltă deopotrivă din viziunea estetică a unităţii universului.

9 J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, VI Buch, p. 315 (Verlag Th. Knauer Nachf., XIII, Bd.).

10 Textul clasic al acestei aplicaţii morale a esteticii kantiene este al lui Fr. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1794. Vd., asupra acestei filiaţii de idei, H. Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*, 1889, p. 400 urm.

11 F. H. Iacobi und Goethe, *Briefwechsel*, 1846, ap. E. Spranger, *Lebensformen*, p. 230.

12 J. W. Goethe, *Ephemerides*, hgb. von E. Martin, 1883, p. 10, ap. H. Siebeck, *Goethe als Denker*, 1905, p. 141.

13 Plotin, *Enneade*, V, 8, 1.

14 Sf. Augustin, *De civitate Dei*, XII, 4.

III. OPERA DE ARTĂ

1. Artă, tehnică şi natură

1 Înţelegerea operei de artă ca un produs în care se îmbină forţa inconştientă a naturii cu activitatea liberă şi conştientă a spiritului a fost mai întîi exprimată cu toată forţa de Fr. W. Schelling *(System des transzendentalen Idealismus*, 1800, în special VI. Absch., sub titlul : *Deduction eines allgemeinen Organons der Philosophie oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus)*. Arta întruneşte pentru Schelling caracterele produselor libertăţii cu acele ale naturii, întrucît creaţia ei începe în libertate (subiectiv) şi se termină cu necesitate (obiectiv). Ea împarte cu creaţiile libertăţii (deci şi ale tehnicii) particularitatea de a fi conştientă în producerea ei şi cu aspectele naturale, însuşirea de a fi inconştientă cît priveşte întregul care se întocmeşte în cele din urmă. Din acest punct de vedere, natura organică se opune artei, căci ea începe în inconştienţă şi termină în conştiinţă.

2 Arta ca reflex al armoniei cosmice este o idee care a apărut uneori în istoria doctrinelor de estetică. Astfel, la K. Ph. Moritz *(Von der bildenden Nachahmung des Schönen*, 1789, republicat în *Deutsche Literarische Denkmäler*, Bd 31, 1888, p. 11 urm.), care, reluînd distincţia Sf. Augustin între *util (aptum)* şi *frumos (pulchrum*, cf. *Confessiones*, IV, 12—13), precizează că pe cînd în util gîndim raportul dintre un lucru ca parte şi întregul de care ţine, frumosul este, „indisolubil legat cu conceptul unui întreg existînd în sine". De aceea opera de artă este asemănătoare cu natura în întregimea ei *(„der Natur selbst, änlich... ein eigenmächtig für sich bestehendes Ganzes"*, p. 14). Se relua astfel vechea teorie a Renaşterii asupra analogiei dintre macrocosmos şi microcosmos (cf. W. Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, 1889, 9 u. 10 Aufl., 1921, p. 308 urm.), dîndu-i-se o aplicaţie estetică. De la Moritz, problema a trecut în idealismul german, unde E. von Hartmann *(Die deutsche Ästhetik seit Kant*, 1886, p. 68-69, 96, 142, 151, 222, 231-234) o urmăreşte la Solger, Weisse, Trahndorff şi Zeising. O cercetare monografică a acestei interesante filiaţii de idei lipseşte însă pînă acum.

3 H. Bergson, *l'Évolution créatrice*, 1907, 26 ed., p. 243.

4 Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 45 urm., ed. Reclam, p. 172 urm.

5 Et. Souriau, *L'Avenir de l'Esthétique*, 1929, p. 79 urm.

6 O. Spengler, *Der Mensch und die Technik*, 1930, p. 69 ; cp. id., *Der Untergang des Abendlandes*, II, ed. 1922, p. 628.

2. Formă şi conţinut

1 Fr. Schlegel, *Zur griechischen Literaturgeschichte*, 1794, în *Prosaische Jugendschriften*, hgb. von I. Minor, I, Bd., 1882, p. 125.

2 G. Flaubert, *Correspondance*, 16 ianuarie 1852.

3 R. Hamann, *Kunst und Können*, în *Logos*, XXII, 1933, Heft 1, p. 11.

4 G. Simmel, *Rembrandt. Ein hunstphilosophischer Versuch*, 2 Aufl., 1949.

5 Asupra noţiunii de formă internă (τό ἔνδον εἶδος) la Plotin, vd. interesantul studiu al lui O. Walzel, *Plotins Begriff der ästhetischen Form*, 1915, retipărit în *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, 1922.

6 J. Volkelt, *System der Ästhetik*, I, 1905, p. 392.

7 Rodin, *Entretiens réunis par Paul Gsell*, ed. def., 1932, p. 224.

8 E. R. Curtius, *Essai sur la France*, tr. fr., p. 333.

9 Asupra definiției *motivului*, cp. și E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, 2 Aufl., 1923, p. 51.

10 M. Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Insel-Bücherei, p. 11.

11 Cf. R. Odebrecht, *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie*, I Bd., 1927, p. 211.

3. *Momentele constitutive ale operei de artă*

a) *Izolarea*

1 J. Ortega y Gasset, *Méditation du cadre*, în *Essais espagnols*, tr. fr., 1932, p. 116—117, Simmel, G., *Der Bildrahmen* (1902), în *Zur Philosophie der Kunst*, 1922.

2 Asupra funcțiunii soclului, vd. și Erich Everth, *Der Sockel als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen*, în *Zeitschrift f. Ästh.*, V Bd., 1910, p. 43 urm.

3 August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905, p. 263 urm.

4 Al patrulea Congres de estetică, ținut la Hamburg în octombrie 1930, și-a propus să discute problema *spațiului* și a *timpului* în artă. În prima comunicare a Congresului (cf. *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 7-9. October 1930, Verlag Enke, Stuttgart), E. Cassirer a căutat să definească spațiul estetic, spre deosebire de acela mitic și teoretic. Cassirer observă că, deși se poate vorbi de un spațiu în genere, ca o *ordine a coexistențelor posibile* (Leibnitz), există totuși diferențieri în structura lui, după semnificația deosebită pe care o primește. Astfel, *spațiul mitic* este departe de a fi mediul omogen pe care și-l reprezintă geometria. Fiecare loc și fiecare direcție sînt legate în spațiul mitic cu o anumită calitate. *Spațiul estetic*, la rîndul lui, nu este o proiecție a gîndirii pure, ca cel teoretic, ci a sentimentului și fanteziei. El e deopotrivă impregnat de valori expresive, deși demonia lumii mitice e înfrîntă în el. El nu mai înconjură pe om cu misterioasele și necunoscutele lui forțe, dar intră în conținutul reprezentării artistice ca un factor expresiv de mare însemnătate.

5 Observații asemănătoare asupra timpului artistic face odată Thomas Mann, *Der Zauberberg*, II, p. 335 urm. Vd., de asemeni, asupra condensării temporale, în romanul lui Proust, observațiile lui C. Vetard, în *Hommage à Marcel Proust*, 1927, p. 197. Tot acolo și subtilul studiu al lui J. Ortega y Gasset, *Le temps, la distance et la forme chez Proust*.

6 R. Hamann, *Ästhetik*, 2 Aufl., 1918, p. 24.

7 Cf. T. Vianu, *Imagini italiene*, 1933, p. 77.

8 Vd., în această privință, B. Balász, *Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie*, 2 Aufl., p. 87 urm. Cp. și T. Vianu, *Cinematograf și Radiodifuziune*, în vol. *Politica culturii*, ed. Institutul Social Român, p. 429.

b) *Ordonarea*

1 Plotin, *Enneade*, I, 6, 2.

2 Asupra compoziției „piramidale" în Renaștere, cu aplicație la Daniel da Volterra, vd. studiul lui Al. Busuioceanu, în *Ephemeris Dacoromania*, V, 1932.

3 Vd. interesanta analiză a unor astfel de elemente unificatoare în arta lui Tolstoi, în cartea lui D. Mereschkovski, *Tolstoi und Dostoiewski*, tr. germ., I Bd., 1919, p. 147 urm.

4 Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, 2 ed., 1926, p. 350.

5 Cp. Th. Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, I, 2 Aufl., 1914, p. 53 urm.

6 „Motivul inițial al *Simfoniei a V-a*, scrie H. von der Pfordten (*Beethoven*, 1922, p. 33), este un extract, o chintesență ; întreaga lui bogăție ne devine limpede abia după ce simfonia s-a desfășurat în întregime."

7 J. Fr. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, 1813, ed. F. Meiner, p. 157.

c) *Clarificarea*

1. H. Bergson, *Le Rire*, 15 ed., p. 155.

2 J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1763, 4. Kap. 2 St., Phaidon-Verlag, p. 139 urm.

3 Ch. Baudelaire, *L'Oeuvre et la vie de Delacroix*, *Variétés critiques*, II, Crès., p. 17-18.

4 Herring, *Zur Lehre vom Lichtsinn*, 1875.

5 Th. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, 1901 ; M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906.

d) *Idealizarea*

1 Teoria autoiluzionării conștiente a fost formulată de Konrad Lange, mai întîi în mica scriere ocazională : *Die bewusste*

Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses, 1895, dezvoltată apoi în : *Das Wesen der Kunst*, I—II, 1901, 2 Aufl., 1907. O expunere rezumativă a teoriilor sale a dat Lange în scrierea colectivă : *Moderne Philosophie*, hgb. von Frischeisen-Kohler. Asupra răsunetului ideilor lui Lange, nu totdeauna favorabil, vd. notele lui P. Moos, în *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*, 1919, p. 357 urm.

2 Cf. A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, 1924, p. 116 urm.

4. *Tipurile artistice*

a) *Sfîntul, omul reprezentativ și omul de rînd*

1 H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, 1908, retipărit în *Stil und Weltanschauung*, 1920, distinge, de asemeni, opere ale picturii care își plasează figurile deasupra liniei orizontului, la nivelul și dedesubtul ei, punîndu-le în legătură cu concepția despre lume a idealismului absolut, a panteismului și naturalismului.

b) *Peisaj transcendent, peisaj imanent și natură moartă*

1 R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, 1907, 2 Aufl., 1923, p. 88. Asupra dezvoltării conceptului naturii în arta europeană din Renaștere la impresioniști, vd. utile observații în Fr. Burger, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, 1917, 4 Aufl., p. 19 urm.

2 H. Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, 13 ed., p. 17.

c) *Eleatism și heraclitism în artă*

1 Cf. T. Vianu, *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, în *Arta și frumosul*, p. 175.

2 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1915, 5 Aufl., p. 138 urm.

3 R. Lehmann, *Poetik*, 1908, 2 Aufl., 1919, p. 186 urm.

4 O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923, p. 317.

5 Cp. O. Walzel, *op. cit.*, p. 314.

6 G. Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, 2 Aufl., 1919, p. 6.

7 G. Simmel, *op. cit.*, p. 134.

8 J. Ortega y Gasset, în *Hommage à M. Proust*, p. 294.

d) *Viziunea plastică și pitorească în artă*

1 Ad. Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893.

2 H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 20 urm.

3 H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 68.

4 F. Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX-e siècle*, vol. II, p. 180.

e) *Idealism și realism*

1 Th. Ribot, *L'Évolution des idées générales*, 1897. Cp. și H. Delacroix, în *Traité de Psychologie*, publié par G. Dumas, vol. II, 1924, p. 135 urm. (cu bibliografie).

2 H. Siebeck, *Goethe als Denker*, 1905, p. 48 urm.

3 É. Zola, *Le Roman expérimental*, 1880, ed. 1902, p. 308.

4 W. James, *Le Pragmatisme*, 1911, tr. fr., ed. 1918, p. 29.

5. *Alte sinteze teoretice ale artei*

a) *Stilul*

1 L. Blaga, *Filozofia stilului*, 1924, p. 38.

2 O. Walzel, *op. cit.*, p. 317.

3 Fr. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, I, 1872.

b) *Artele și clasificarea lor*

1 Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 51, ed. Reclam, p. 190.

2 M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, p. 308.

3. P. Valéry (*Eupalinos ou l'Architecte*, 8 ed., p. 195) crede chiar că poezia și muzica pot intra ca elemente expresive în arhitectură, distingînd edificii care *vorbesc* și unele care *cîntă*.

4 K. W. Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 2 vol., 1815, neue Aufl., 1907.

5 E. Boutmy, *Le Parthénon et le génie grec*, 1870, ed. 1922, p. 250.

c) *Genurile artistice*

1 Alb. Thibaudet, *La Physicologie de la critique*, 1930, p. 185.

2 Fr. Schlegel, *Fragmente*, 1797, Insel-Verlag, p. 151.

3 Acest proces este bine studiat de F. Brunetière, *Les Époques du théâtre français.*

6. *Eteronomia artei*

a) *Valoarea biologică și sexuală a artei*

1 Asupra acestei întregi discuții, vd. T. Vianu, *Arta și jocul*, în *Arta și frumosul*, p. 62 urm. Capitolul de față, consacrat eteronomiei artei, împrumută dealtfel din acest volum cîteva pasaje referitoare la probleme cărora autorul n-a crezut că le poate da o nouă redactare mai bună.

2 P. A. Lascaris, *L'Éducation esthétique de l'enfant*, 1928, p. 72.

3 Wallace, *Le Darwinisme*, tr. fr., 1891.

4 K. Groos, *Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins, Beiträge zur Ästhetik*, I, 1934.

5 W. Deonna, *La femme et l'art*, în *Revue Internationale de Sociologie*, 1928.

6 Y. Hirn, *Die Anfänge der Kunst*, 1900, tr. germ., 1904.

7 Ch. Lalo, *La Beauté ei l'instinct sexuel*, 1922, p. 151.

8 V. Pareto, *Le mythe vertuïste et la littérature immorale*, 1911.

Teoria psihanalitică a artei

1 S. Freud, *Psychoanalitische Studien an Werken der Dichtung und Kunst*, 1924.

2 O. Rank, *Der Künstler*, 1907, 4 Aufl., 1925. Asupra curentului psihanalitic în estetică, vd. lucrarea cu bibliografie bogată a lui Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, 1929.

3 Vd. în această privință Al. Herzberg, *Zur Psychologie der Philosophie und Philosophen*, 1926. Asupra lucrării lui Herzberg, vd. o lungă analiză critică în P. P. Negulescu, *Geneza formelor culturii*, 1934.

4 S. Freud, *op. cit.*, p. 6 urm.

5 Vederi asemănătoare cu ale lui Freud întîlnim și la unii scriitori dezvoltați independent de cercul psihanalizei, d. p. la un critic literar ca Alb. Thibaudet, care evidențiază, de asemeni, în creația artistică cele două motive psihanalitice, al „memoriei" și al „posibilităților". „A fi artist sau romancier, scrie Thibaudet, înseamnă a poseda lampa minerului, care îngăduie individului să purceadă dincolo de conștiința sa clară, pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei și ale posibilităților lui. A scrie o autobiografie înseamnă a se limita la unitatea sa artificială; a face o operă de artă, a crea personajele unui roman, înseamnă a se simți în multiplicitatea sa profundă." Aceste idei și le însușește și H. Massis, *Réflexions sur l'art du roman*, 1927, p. 31 urm.

6 S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910, tr. fr., p. 57 urm. și 200 urm.

7 S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. 1905, 5 Aufl., p. 74 urm.; *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905, 3 Aufl., p. 118.

8 E. von Sydow, *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, 1927, p. 161 urm.

b) *Artă și muncă*

1 K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1896.

2 Y. Hirn, *op. cit.*, p. 247 urm.

3 E. Grosse, *Les Débuts de l'art*, tr. fr., p. 97 urm.

4 E. Grosse, *op. cit.*, p. 151.

5 H. Kühn, *Die Kunst der Primitiven*.

6 L. Märten, *Wesen und Veränderung der Formen-Künste*, 1924, p. 83 urm.

7 M. Ickovicz, *La littérature à la lumière du matérialisme historique*, Paris, 1929, p. 91 urm.

8 G. Brandes, *Hauptströmungen der Literatur des XIX Jahrhunderts*, III Bd., Neubearbeitete Auflage, 1924, p. 131.

9 André Michel, *Histoire de l'art*, Tome II, Première partie, 1906, p. 127.

10 Hourticq, *La France*, coll. „Ars Una", p. 77-78.

11 L. Märten, *op. cit.*, p. 54 urm.

12 Werner Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur*, 1908, p. 44 urm.

13 Ed. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, 1926.

c) *Arta și viața socială*

1 K. Stumpf, *Tonpsychologie*, 1883; R. Wallaschek, *Die Anfänge der Tonkunst*, 1904.

2 J. Combarieu, *La Musique, ses lois, son évolution*, 1927, p. 149 urm.

3 Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, 1931, p. 54.

4 Ch. Lalo, *L'Art et la vie sociale*, 1921, p. 209 urm.

5 Y. Hirn, *op. cit.*, p. 258 urm.

6 E. Grosse, *op. cit.*, p. 173-174.

7 E. Grosse, *op. cit.*, p. 104.

8 E. Grosse, *op. cit.*, p. 151.

9 Y. Hirn, *op. cit.*, p. 163 urm.

10 Adrien Mithouard, *Traité de L'Occident*, 1904, p. 2.

11 H. Taine, *Philosophie de l'art*, ed. Hachette, I, p. 55.

12 E. Hennequin, *La critique scientifique* 1888, p. 106 urm.

13 Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872.

14 F. Baldensperger, *La littérature. Création, succès, durée*, 1919, p. 188.

15 J. Ruskin, *La Couronne d'olivier sauvage*, tr. fr., 2 ed., 1916, p. 68 urm.

16 Paul Adam, *La littérature et la guerre*, 1916.

17 É. Zola, *Le Roman expérimental*, 1880, ed. nouv. 1902, p. 375-376.

18 P. Lasserre, *Le Romantisme français*, 1908.

d) *Arta și religia*

1 S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, vol. I, 1905, p. 126 urm.

2 L. Lévy-Brühl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910, p. 262 urm.

3 E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912.

4 Hubert et Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, în *Année Sociologique*, VII, 1904.

5 J. Combarieu, *La Musique et la Magie*, 1909.

6 R. Fülop-Miller, *Macht und Geheimnis der Jesuiten*, 1929, p. 518 urm.

7 E. Seillière, *Jean-Jacques Rousseau*, 1921.

8 Cp. R. Haym, *Die romantische Schule*, 1870, IV Aufl., 1920, p. 514.

9 Cf. Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, vol. V, *Von 1800 bis zur Gegenwart, bearbeitet von M. Osborn*, 7 Aufl., 1920, p. 242 urm.

10 Vd., în această privință, Ed. Krakovski, *L'Ésthétique de Plotin*, 1929, p. 105 urm.

11 Cf. Ch. Lalo, *L'Art et la Morale*, 1922, p. 14.

12 M-me de Staël, *De l'Allemagne*, 1813, p. 544 ; cp. V. Cousin, *Du Vrai, du Beaut et du Bien*, 1853 ed., p. 183.

13 Asupra funcțiunilor religioase ale artei, vd. considerațiile lui H. Lützeler, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, 1934, (în *Die Philosophie, ihre Geschichte und ihre Systematik*, hgb. von Th. Steinbüchel, Abt. 14, din punct de vedere catolic, cu bogată bibliografie). Arta pregătește, pentru Lützeler, viața în spirit. Ea unește pe om, prin puterea lui creatoare, cu Dumnezeu. Deopotrivă cu religia, arta ridică trecătorul și relativul către eternitate și absolut. Universul reprezentat în artă este apoi evocat în noutatea începutului creației. Prin imaginile artei poate deveni omul părtaș la starea paradisiacă.

e) *Autonomia, eteronomia și pantonomia artei*

1 Cp. J. Cohn, *Der Sinn der gegenwärtigen Kultur*, 1914, p. 145.

2 H. Bremond, *La poésie pure*, 1926 ; *Prière et poésie*, 1926.

3 Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, 1854.

4 C. Bouglé, *L'Évolution des valeurs*, 1922, p. 246.

5 J. Cohn, *op. cit.*, p. 144 urm.

7. *Diferențierile sociale și psihologice ale artei*

1 G. H. Luquet, *L'Art primitif*, 1930, p. 248.

2 P. Lascaris, *op. cit.*, p. 238-239.

3 J. Vinchon, *L'art et la folie*, 1924, p. 42.

4 K. Groos, *Das Seelenleben des Kindes*, 5 Aufl., 1921, p. 149 ; cp. Fr. Giese, *Das freie literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen*, 1914.

5 M. Verworn, *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, 1908.

6 P. Saintyves, *Les Contes de Perrault*, 1913.

7 Cf. Jean Brunhes, *Histoire de la nation française*, vol. I.

8 Ch. Lalo, *L'Art et la vie sociale*, 1921, p. 144.

9 M. Gaster, *Literatura populară română*, 1883, p. 544 urm.

8. Arta și civilizația modernă

1 Werner Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur*, 1908, p. 89.

2 Orientarea estetică a civilizației contemporane o recunoaște și Adr. Tilgher *(Le Travail dans les moeurs et dans les doctrines*, tr. fr., 1931), deși, în genere, procesul început din Renaștere în legătură cu rolul artei în civilizația noastră este înfățișat de acest cercetător altfel decît de noi. Estetismul Renașterii este pentru Tilgher adevărata cauză a decadenței civilizației italiene în secolul al XVI-lea. „Ceea ce a ucis civilizația burgheză italiană din veacurile XIV și XV a fost spiritul Renașterii, care, învățînd pe om să admire, să guste, să contemple frumusețea creațiunii, a distrus în chip radical elanul care îndruma această civilizație să lucreze asupra lumii, s-o transforme și s-o organizeze potrivit cu scopurile sale“ (p. 135). Pentru noi contemplația frumuseții a însemnat însă tocmai o rechemare a spiritului către realitățile naturii, pe care el nu mai putea întîrzia a le cunoaște și stăpîni. În tot cazul, continuă Tilgher, imanentismul Renașterii, pentru care creațiunea întreagă este străbătută de spiritul divin, este înlocuit în protestantism cu o înțelegere a lumii ca o materie rebelă, supusă forței creatoare a omului. Pe aceste baze, civilizația muncii s-a deplasat către nordul Europei, în țările protestante. Zilele noastre marchează însă, pentru Tilgher, un reviriment estetic. Cultul restaurat al corpului omenesc, ilustrat de sportul modern, dă un nou loc valorilor estetice în civilizația noastră, devenită prea seacă prin însăși aplecarea ei excesivă asupra temelor muncii.

IV. STRUCTURA ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ

1. Structura artistică

1 Vd., pentru același mod de a prezenta succesiunea problemelor estetice, observațiile lui E. Utitz *(Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, p. 165): „Ajungem la artist pornind de la artă. Căci sînt artiști, pentru că există o artă. Și dacă n-am ști în mod precis ce este «arta», cum am putea recunoaște ce este «artistic» într-un om?“ În același fel observă H. Delacroix *(Psychologie de l'art*, p. 153): „Arta ne face să înțelegem pe artist“.

a) *Artistul și omul comun*

1 C. Lombroso, *Genio e follia*, 1864, ed. IV, 1882. De asemeni, patografiile lui P. I. Möbius, asupra lui Rousseau, Goethe, Schopenhauer și Neitzsche. Pentru aprecierea critică a lui Lombroso, vd. G. Hirth, *Physiologie de l'art*, tr. fr., 1892, p. 193 urm.

2 Dr. Alfred Adler, *Über den nervösen Charakter*, 2 Aufl., 1919, p. 13. Vd. *id., Die Theorie der Organminderwertigkeit und ihre Bedeutung für Philosophie und Psychologie*, 1908.

3 G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, IV ed., 1911, p. 3-4. Lucrarea lui Séailles reprezintă un moment al acelui *vitalism estetic* al cărui inițiator modern a fost J. M. Guyau.

4 L. Prat, *Le Caractère empirique et la personne*, 1906, p. 154.

5 Asupra precocității în artă, vd. Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, 1900, ed. 1914, p. 119 urm. Vd. și P. I. Möbius, *Über Kunst und Künstler*, 1901, p. 62 urm., 67 urm.

6 M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, p. 264.

b) *Însușirile structurii artistice*

α) Intuitivitatea

1 H. Taine, *De l'Intelligence*, ed. Hachette, vol. I, p. 124.

2 Binet, *Qu'est-ce qu'une émotion, qu'est-ce qu'un acte intellectuel*, în *Année psychologique*, 1911, p. 10 urm., cit. ap. G. Dumas, *Traité de psychologie*, vol. I, 1923, p. 510.

3 H. Delacroix, *Les Souvenirs*, în G. Dumas, *Traité de psychologie*, vol. II, 1924, p. 67.

4 B. Bourdon, *La perception*, ibid., p. 10-11, unde se găsesc și exemplele următoare.

5 M. Bașkirțev, *Journal*, 16 oct. 1884. vol. II, p. 590.

6 E. Delacroix, *Journal*, 20 sept. 1854, vol. II, p. 271.

7 G. Flaubert, *Correspondance*, scrisoare către Alfred Le Poitevin, 1 mai 1845, vol. I, p. 80 (Charpentier).

8 Rainer Maria Rilke, *Briefe am einen jungen Dichter*, 1929, scrisoarea din 17 februarie 1903, p. 11 (Insel-Bücherei).

9 E. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, p. 102 (Nelson).

10 W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1905, ed. 1922, p. 203-204.

11 K. Mansfield, *Journal*, tr. fr., 1933, p. 139, 140, 141, 223, 226, 227, 233.

12 L. Arréat, *Psychologie du peintre*, 1892, p. 51. Tot acolo şi citatul despre Gavarni, p. 40.

13 L. Blum, *Stendhal et le Beylisme*, 1914, ed. nouv., p. 22—23.

14 L. Arréat, *Mémoire et imagination*, 1894, deuxième ed. revue et augmentée, 1904, p. 50.

15 L. Arréat, *op. cit.*, p. 48 urm.

16 K. şi M. Groos, *Die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers*, în *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, V Bd., 1910, p. 545 urm.

β) Adîncimea psihică

1 Goethe, *Zur Farbenlehre*, 1796, în *Sämtliche Werke*, 38 Bd., p. 184 (ed. Th. Knauer Nachf.).

2 R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol II, 2 Aufl., 1923, p. 28.

3 J. Volkelt, *System der Ästhetik*, vol. III, 1914, p. 261.

4 L. Tolstoi, *Journal intime*, 7 iunie 1857, ed. Fasquelle, p. 48.

5 Fr. Nietzsche, Scrisori către: Paul Deussen, 3 ianuarie 1888; Malwida von Meysenburg, iulie 1888; Peter Gast, 14 august 1881, în *Lettres Choisies*, Stock, 1931, p. 271, 287, 177.

6 R. Wagner, *Ma Vie*, tr. fr., vol. I, p. 49.

7 G. de Maupassant, *Sur l'eau*, 1888, Ollendorf, p. 84.

8 G. Flaubert, *Correspondance*, scrisoare către A. Le Poitevin, din 1846, vol. I, p. 106.

9 K. Mansfield, *op. cit.*, p. 49.

10 Ch. du Bos, *Extraits d un journal*, 1908—1928, p. 82.

11 R. Müller-Freienfels, *op. cit.*, vol. II, p. 31.

12 Cit. ap. G. Michaut, *Anatole France, étude psychologique*, 1913, p. 104.

13 Vd. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 1922, p. 93.

14 Asupra deosebirii dintre „artist" şi „diletant" din acest punct de vedere, vd. E. Lat, *Künstler und Diletant*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, v. 1910, p. 592-593.

γ) Fantezia creatoare

1 Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, 1900, IV ed., 1914, p. 31 urm.

2 W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Phychologie*, 5 Aufl., vol. III, p. 518 urm.

3 H. Maier, *Psychologie des emotionalen Denkens*, 1908, p. 102 urm. Tot acolo şi comentarea lui W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, în volumul omagial E. Zeller, 1887. Asupra anticipării fanteziei creatoare în transformarea imaginilor prin reproducere, vd. şi consideraţiile lui Dilthey, în *Das Erlebnis und die Dichtung*: „După cum nu există imaginaţie care să nu rezide pe memorie, tot astfel nu există memorie care să nu conţină o latură a imaginaţiei. Amintirea este în acelaşi timp metamorfoză. Recunoaşterea acestui fapt face vizibilă conexitatea dintre fenomenele cele mai elementare ale vieţii noastre sufleteşti şi produsele cele mai înalte ale facultăţii noastre creatoare" (p. 182).

4 E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, p. 176 urm.

5 Goethe, *Das Sehen in subjektiver Hinsicht*, von I. Purkinjĕ (1819), 1821, în *Sämtliche Werke*, 45 Bd., p. 76. Asupra fenomenului viziunii interioare a fanteziei, vd. lucrarea marelui fiziologist Johannes Müller: *Über die phantastichen Gesichtserscheinungen*, 1826. J. Müller, care este descoperitorul energiei specifice a simţurilor, adică a facultăţii acestora de a reacţiona cu senzaţii de aceeaşi calitate, oricare ar fi natura agentului extern care lucrează asupra lor, vedea în fenomenul viziunii interioare un argument în favoarea concepţiei sale. De-atunci, viziunea interioară, studiată în cazul eclesiastului englez George Henslow, a preocupat şi pe Fr. Galton, *Inquiries into human faculty and its development*, 1883.

6 E. Delacroix. *Journal*, 13 juillet, 1855, vol. II, p. 353.

7 G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, 1934, p. 42-43.

8 G. Flaubert, *Corespondance*, 1852, vol. II, p. 127-128.

9 A. Gide, *Journal des faux monnayeurs*, 15 nov. 1923.

10 J. Volkelt, *op. cit.*, vol. III, p. 73 urm.

δ) Puterea expresivă

1 Th. Ribot, *op. cit.*, p. 8.

2 R. de Gourmont, *Esthtétique de la langue française*, 1899, 8 ed., p. 307, 308, 310.

3 H. Delacroix, *Le Langage et la pensée*, 2 ed., 1930, p. 414.

4 F. Brunot, *La Pensée et la langue*, 1922, p. 17 urm.

5 H. Delacroix, *op cit.*, p. 393.

6 Asupra limbajului afectiv, vd. mai întîi Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, 2 vol. 1909, 2 ed., 1919—1921 și lucrarea mai veche, *Précis de stylistique*, 1905. Apoi F. Brunot, *op. cit.*, p. 541 urm., H. Delacroix, *op. cit.*, p. 396 urm.; J. Vendryes, *Le Langage. Introduction linguistique à l'histoire*, p. 165 urm.

7 P. Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, în *Positions et propositions*, vol. I, 1928, p. 58 urm.

8 Ch. du Bos, *op. cit.*, p. 283.

9 É. Zola, *Les romanciers naturalistes*, p. 215.

10 E. et J. de Goncourt, *op. cit.*, vol. I, p. 14.

11 A. Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, 2 ed., 1926, p. 218-219. Citatul din Mallarmé aparține operei *La Musique et les lettres*, p. 42.

12 L. Arréat, *Mémoire et imagination*, 2 ed., 1904, p. 102.

13 Ch. Renouvier, *Victor Hugo le poète*, 8 ed., 1926, p. 88-89.

c) *Geniu și talent*

1 J. Segond, *Le problème du génie*, 1930, p. 49, 58. Aceeași deosebire graduală între *geniu* și *talent*, stabilește și J. Volkelt, *op. cit.*, vol. III, p. 271.

2 Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, I. Th. § 47, ed. Reclam, p. 175. Calificarea de geniu o rezervă exclusiv artiștilor și Arthur Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, § 36; vol. II, cap. XXXI), singurele inteligențe care cunosc prin intuiție directă ideile platoniciene. Limitarea lui Kant o critică V. Basch (*Essai critique sur l'esthétique de Kant*, 2 ed., 1927), care arată că și oamenii de știință lucrează prin spontaneitate genială. Apoi, artiștii de geniu sînt și gînditori profunzi. „Știm prea bine, scrie Basch, că toate operele care au știut să fixeze în chip definitiv sufragiul oamenilor valorează nu numai prin impetuozitatea inspirației, dar și prin bogăția și adîncimea ideilor" (p. 476). Pentru extinderea noțiunii de geniu la creatorii științifici, religioși, morali și tehnici pledează și J. Segond, *op. cit.*, p. 20 urm.

3 Citatul din Shaftesbury, aparținînd operei *Soliloqui*, ap. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1925, p. 105. Asupra dezvoltării concepției prometeiane a geniului, vd. și O. Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe* (în *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 1910), apoi *Gehalt und Gestalt*, 1923, p. 160 urm.

2. *Creația artistică*

a) *Pregătirea operei*

1 A. J. Westerman Holstijn, *Die psychologische Entwicklung Vincent van Goghs*, în *„Imago"*, *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, X, 1924, 4, p. 416. Asupra complexului infantil, vaste aplicații în monografia d-nei Maria Bonaparte, *Edgar Poe*, 2 vol., 1934.

2 R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, tr. fr., 1927, p. 25.

3 G. Flaubert, *Correspondance*, 15 august 1846, vol. I, p. 128.

4 L. Blum, *op. cit.*, p. 35-36.

5 R. Wagner, *Ma Vie*, tr. fr., vol. I, p. 271 urm.

6 Fr. Gundolf, *Goethe*, 1922, p. 27. Distincția lui Gundolf între *„Urerlebnisse"* și *„Bildungserlebnisse"* amintește pe aceea a lui W. Scherer, care își propunea să studieze un autor sub întreitul raport al „celor trăite" și „celor învățate", la care adăuga și pe „cele moștenite": *Erlebtes, Erlerntes și Ererbtes*. Vd. W. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, ed. nouă la Th. Knauer. Cp. Werner Marholz, *Literargeschichte und Literarwissenschaft*, ed. 2-a revăzută de Fr. Schultz, în *Kröners Taschenausgabe*, p. 13.

7 B. Berenson, *Die mittelitalienischen Maler der Renaissance*, tr. germ., 1925, p. 185.

b) *Inspirația*

1 P. Valéry, *Variété*, I, 1924, p. 176.

2 L. Tolstoi, *Journal intime*, 23 ianuarie 1863, vol. II, p. 168.

3 P. Valéry, *Rhumbs*, 1933, p. 21-22.

4 Cf. I. Reicke, *Das Dichten in psychologischer Betrachtung*, în *Zeitschrift f. Ästh.*, X, 1915, p. 316.

5 R. Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 83.

6 Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, Reclam, vol. III, p. 211.

7 R. M. Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, p. 12.

8 Fr. Nietzsche, *Ecce homo*, 1888.

9 Într-o comunicare făcută la Societatea franceză de filozofie, Valéry a recunoscut existenţa unui moment fulgurant, în timpul creaţiei, cînd spiritul poetului resimte că „există forme cu desăvîrşire noi pe care este sigur că le-ar putea stăpîni printr-o anumită muncă". Această stare, apropiată de ceea ce am numit inspiraţie, nu se ştie însă dacă se însoţeşte cu un anumit entuziasm. Vd. *La Création artistique*, în *Bulletin de la Soc. de phil.*, 28-e année, no. 1 (p. 16 urm.), împreună cu obiecţiile care i s-au adus lui Valéry în timpul unei substanţiale dezbateri.

10 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, III Teil, Verlag Knauer, vol. VI, p. 294-295.

c) *Invenţia*

1 Ed. et J. de Goncourt, *Journal*, I, p. 366.

2 Goethe und Schiller, *Briefwechsel*, Reclam, vol. I, 18 martie 1796.

3 Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, p. 132 urm.

4 Fr. Paulhan, *Psychologie de l'invention*, 4-e ed., 1914, p. 79 urm. Vd. şi dezvoltarea comparaţiei dintre evoluţia germenului viu şi a operei de artă, p. 87 urm.

5 A. Binet et J. Passy, *Etudes de psychologie sur les auteurs dramatiques*, în *Année psychologique*, I, p. 64-65, cit. ap. Paulhan, op. cit., p. 53 urm.

6 Ed. Poe, *La philosophie de la composition*, în *Trois Manifestes*, tr. fr. R. Lalou, p. 57.

7 J. et J. Tharaud, *Mes années chez Barrès*, 1928, p. 106 urm.

8 R. Wagner, *Ma Vie*, tr. fr., vol. II, p. 259-260.

9 R. Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 103.

d) *Execuţia*

1 Vd. pentru interpretarea unei opere din această categorie, studiul meu despre Ion Barbu, ed. „Cultura naţională", 1935.

2 A. Gide, *Journal des faux monnayeurs*, 7 dec. 1919.

3 P. Valéry, *Littérature*, 1930, p. 46-47. Cp. şi observaţiile asemănătoare în *La création artistique*. „Hotărîrea care impune un termen operei nu poate fi decît exterioară şi străină operei însăşi. Durata, dimensiunile prevăzute, timpul încuviinţat pentru a sfîrşi lucrarea, plictiseala, oboseala sau *suficienţa* autorului, iată ceea ce îi intimează ordinul de a-şi întrerupe efortul.

În realitate, terminarea unei opere nu este decît o abandonare, o oprire pe care n-o putem socoti decît *întîmplătoare*, într-o evoluţie care s-ar fi putut prelungi" (p. 9).

4 P. Valéry, vd. sup.

5 P. Valéry, *Cahier B.*, 1910, 1930, p. 34.

6 P. Valéry, *Littérature*, p. 6-7.

e) *Elementele raţionale şi iraţionale în procesul creaţiei*

1 P. Valéry, *Littérature*, p. 30.

2 J. Volkelt, *System der Ästhetik*, vol. III, 1914, p. 182 urm., 196 urm.

3 J. Volkelt, *op cit.*, p. 188-189.

4 J. Volkelt, *op. cit.*, p. 200. Asupra dozajului între elementele raţionale şi iraţionale în creaţie, vd. şi studiul lui J. K. Kreibig, *Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens*, în *Zeitschrift f. Ästh.*, IV, 1909, p. 532 urm.

3. Tipuri de creaţie şi tipuri de creatori

1 Jules Renard, *Journal*, vol. I, 1887—1896, p. 228.

2 Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *Variétés critiques*, II, p. 45.

3 Novalis, *Fragmente*, în *Sämtliche Werke*, hgb. E. Kamnitzer, vol. IV, nr. 1778, p. 171.

4 H. Focillon, *Esthétique des visionnaires*, în *Journal de Psychologie*, XXIII-e année, 1926, p. 275 urm.

5 Jean-Paul's Werke, 7. Teil, *Vorschule der Ästhetik*, hgb. v. Ed. Berend, p. 49.

6 Fr. Schiller, *Über die ästhetischen Erziehungen des Menschen*, 1794, 22 Brief, în *Philosophische Schriften und Dichtungen, Deutsche Bibliothek*, p. 16 : *„Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt"*.

7 G. Flaubert *Correspondance*, fevr. 1852, II, p. 77, 175.

8 Jean-Paul, *op. cit.*, § 12, p. 59. Asupra dezvoltării problemei tipurilor de creatori, vd. *Dualismul artei*, 1925, în special analiza contribuţiei lui R. Müller-Freienfels, care distinge între artişti *expresivi* şi *plasticizatori (Ausdrucks-und Gestaltungskünstler*, cf. *Psychologie der Kunst*, vol. II, p. 100 urm.). Cp. şi deosebirea asemănătoare între artiştii de tip *intravertit*

şi *extravertit* la C. G. Jung, *La Psychologie analytique dans ses rapports avec l'Oeuvre poétique*, 1922, în volumul *Essais de psychologie analytique*, 1931, p. 115 urm.

4. *Eteronomia creației artistice*

a) *Motivele eteronomice ale creației*

1 K. Mansfield, *Journal*, p. 113.

2 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, III Teil, Knauer, vol. VI, p. 294-295.

3 Asupra raportului dintre operă şi artist, vd. E. Utitz, *Der Künstler. Vier Vorträge*, 1925, p. 56 urm., care distinge trei raporturi posibile de acest fel : 1) Opera ca mijloc de exercitare a puterilor artistice ; 2) Artistul intră în opera sa, deşi ea nu alcătuieşte o expresie subiectivă a lui ; 3) Artistul se exprimă prin opera lui.

4 Fr. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, I Bd., § 170, Werke, Verlag C. G. Naumann, II Bd., p. 176-177.

b) *Artistul si viața*

1 A. Gide, *Si le grain ne meurt*, 1928, p. 135—136.

2 J. Wassermann, *Mein Weg als Deutscher und Jude*, 1912.

3 G. Flaubert, *Correspondance*, 24 iunie 1837, I, p. 16.

4 Jules de Goncourt, *Journal*, 15 iulie 1857.

5 Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, 1888, Ollendorf, p. 108-111.

6 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, în *Nouvellen*, S. Fischer, p. 598.

7 G. Flaubert, *Correspondance*, 1853, II, p. 286, 24 iunie 1837, I, p. 16.

8 Paul Louys, *Journal intime*, 1882—1891, 1929, p. 272-273.

9 Th. Mann, *Bürgerlichkeit*, în *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1922, p. 78.

RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

2. *Atitudinea estetică [în receptarea artei]*

1 J. Volkelt, *Das ästhetische Bewusstsein*, 1920, p. 221. Vd. asupra atitudinii estetice şi E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, I, p. 87 urm., apoi R. Odebrecht *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie*, I, 1927, p. 32 urm.

2 R. Müller-Freienfels, *Psyhologie der Kunst*, I, p. 194 urm.

3 Plotin, *Enneade*, I, 6, 9, ed. E. Bréhier, Col. *„Les belles lettres"*, p. 106.

4 Într-un fel asemănător înfăţişează Adr. Tilgher experienţa artistică, drept viaţa care se iubeşte pe sine, *„amor vitae"* (cp. *Estetica*, 1931, IX, p. 34 urm.).

3. *Prima impresie şi desfăşurarea receptării artistice*

1 P. Souriau, *La Suggestion dans l'art*, 2-e ed. revue 1909, p. 6, vd. şi urm.

2 Ch. Léveque, *La Science du beau*, t. I, p. 105, cit. ap. P. Souriau, *op. cit.*, p. 5.

3 M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, p. 156.

4 Emma von Ritoók, *Zur Analyse des ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, 1910, p. 356 urm. şi 512 urm.

5 M. Dessoir, *Über das Beschreiben von Bildern*, în *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1929, p. 172 urm.

4. *Elementele receptării artistice*

a) *Elemente extraestetice*

1 Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl*, 1872, republicat în *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, 1927, p. 11 urm.

2 L. Dauriac, *Essai sur l'esprit musical*, 1904, p. 228 urm.

3 K. Groos, *Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, IV, 1909, p. 172. Antecedentele istorice ale teoriei sale le studiază Groos în articolul : *Das „innere Miterleben" in der älteren Ästhetik*, în *Annalen der Philosofie*, III, p. 400 urm.

4 J. Volkelt, *System der Ästhetik*, I, 1906, p. 93.

5 Th. Lipps, *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, II, *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, 1920, p. 432. Limitări ale teoriei organice, în discuţie cu K. Groos, face şi Vernon Lee, *Weiteres über Einfühlung und*

ästhetisches Miterleben, în *Zeitschrift für Ästh.*, V, 1910, p. 145 urm.

6 G. Th. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 1876, I, cap. IX, vd. fragmentul tradus în T. Vianu, *Istoria esteteicii în texte alese*, 1934, p. 126.

7 Paul Stern, *Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik*, 1898, p. 38. Obiecţiile lui Volkelt, criticate aci, sînt cuprinse de lucrarea : *Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik*, 1876.

8 J. Volkelt, *op. cit.*, I, p. 156 urm.

b) *Elemente estetice*

1 M. Geiger, *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben*, în volumul *Zugänge zur Ästhetik*, 1928, p. 15.

2 Vd. mai sus nota 13 * despre Lützeler.

3 În această privinţă, o mărturie interesantă în Octavian Goga, *Fragmente autobiografice* (Institutul de istorie literară şi folclor, 14, cu o introducere de D. Caracostea) : „Atmosfera de mesianism, scormonirea durerilor, tendinţa aceea de mister care planează peste capul chinuitului scriitor rus, în Raskolnikov, şi-au înfipt ghearele în sufletul meu, din primul moment, şi mi-au dat o adevărată zguduire de nervi, care m-a ţinut aproape un an de zile" (p. 33).

c) *Izvoarele plăcerii în artă*

1 Asupra „farmecului dureros", vd. T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, 1930, p. 65. urm.

2 Vd. în această privinţă, şi E. Utitz, *Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*, în *Zeitschrift für Ästh.*, V, 1910, p. 481 urm., în sp. p. 494.

5. *Aprecierea operei de artă*

a) *Gustul*

1 Cp. Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 55 urm., ed. Reclam, p. 211 urm.

---

* T. Vianu se referă la nota 13 de la capitolul *Arta şi religia*. În ediţia a III-a : „vd. în vol I, p. 283" (indicaţie preluată greşit din ediţia I). Corectat după ediţia a II-a (n. ed.).

2 Consideraţiile lui Th. Reid sînt cuprinse în al VIII-lea *Essay* din *On the intellectual powers of man*, 1785, de unde au fost reproduse în traducere prescurtată de Walter Franz, în *Zeitschrift für Ästh.*, I, p. 322 urm.

3 Vd. T. Vianu, *Începuturile iraţionalismului modern*, în *Revista de filosofie*, XIX, 1934, 4, p. 329 urm., reprodus în *Studii de filozofie şi estetică*, 1939, unde am încercat a stabili momentul în care apare doctrina gustului.

4 La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*, X, *Du Gout*, în vol. *Maximes*, ed. Larousse, p. 146.

5 Montesquieu, art. *Goût*, în *Enciclopedia franceză din 1750*. Citez din *Oeuvres mêlées et posthumes de Montesquieu*, ed. Firmin Didot, 1833, vol. I, p. 146.

6 Crousaz, *Traité du beau*, 1715, p. 68, cit. ap. A. Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft*, 1923, p. 48.

7 Th. Reid, *op. cit.*, p. 327.

b) *Judecăţile artistice*

1 Fr. Paulhan, *Les transformations sociales des sentiments*, 1920.

2 Cp. K. Groos, *Der ästhetische Genuss*, p. 130 urm. ; J. Volkelt, *System der Ästhetik*, I, p. 158 urm.

3 O critică a judecăţilor comprehensive, pe care le prezintă ca judecăţi iluzorii, în H. Maier, *Psychologie des emotionalen Denkens*, 1908, p. 487 urm.

4 Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, ed. Reclam, vol. III, p. 93.

5 E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* vol. II, p. 7.

6 H. Taine, *Balzac*, în *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, ed. Hachette, p. 78.

7 Titu Maiorescu, *Comediile d-lui Caragiale*, în *Critice*, vol. III, p. 44.

c) *Criteriile ierarhizării artistice*

1 G. Gentile, *L'esprit, acte pur*, tr. fr., 1925, p. 202.

2 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, 5 Aufl., 1921, p. 34 urm.

3 R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, 1923, p. 284. Cp. întregul capitol asupra „criteriilor valorificării obiective".

4 Asupra lui Tiepolo, vd. observaţiile lui B. Berenson, *Die venezianischen Maler der Renaissance*, 1894, tr. germ. 1925, p. 120 : „Marile scene pe care Tiepolo le pictează se deosebesc de acelea ale predecesorilor săi, nu atît prin virtuozitatea lor tehnică mai mică, ci prin lipsa acelei simplităţi şi onestităţi care erau totdeauna prezente la un Paolo Veronese".

* 5 M. Geiger *Oberflächen-und Tiefenwirkung der Kunst*, în *Zugänge zur Ästhetik*, 1928, p. 43 urm.

6. *Tipurile receptării artistice*

1 H. Spitzer, *Apollinische und dionysische Kunst*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, I, 1906, p. 71. Asupra dezvoltării problemei, vd. T. Vianu, *Dualismul artei*, 1925.

2 Al. Odobescu, *Pseudo-Kyneghetikos*, ed. Al. Busuioceanu, p. 121-122.

3 M. Barès, *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, Plon, p. 257-258.

4 Trebuie să adăugăm că Odobescu nu rămîne totdeauna la „concentrarea internă". Descrieri obiectiviste ale operelor de artă, în care relevă mai cu seamă valorile de expresie, sînt numeroase în *Pseudo-Kyneghetikos*. Vd., d p., frumoasele pagini consacrate Dianei din colecţiile Luvrului, Dianei de Goujon' şi Sft. Hubert de Dürer, în *op. cit.*, p. 51 urm.

5 R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. I, p. 66 urm.

6 P. Bourget, *Sensations d'Italie*, p. 39 urm.

7 B. Berenson, *Die Mittelitalienischen Maler*, tr. germ., p. 147. urm.

8 R. Zimmermann, *Ästhetik als Formwissenschaft*, 1865, p. 21.

9. *Categoriile estetice*

1 Vechiul *Tratat despre sublim* al unui autor grec necunoscut a fost de curînd tradus în româneşte şi însoţit de consideraţii asupra autorului tratatului de d-l C. Balmuş, în ed. „Adevărul", 1935. Asupra importanţei lui în formaţia doctrinei clasice franceze, pentru care mijlocise comentariile lui Boileau, vd. H. v. Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*. Pentru dezvoltarea problemei, izvoarele capitale sînt : E. Burke, *Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1756 ; M. Mendelssohn, *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, 1761 ; I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 23—29 ; Fr. Schiller, *Über das Erhabene* etc.

2 Fr. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797, în *Fr. Schl.'s Jugendschriften*, ed. I. Minor, I, 85 urm. ; V. Hugo, *Préface de Cromwel*, 1827.

3 K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, 1853.

4 Vd., în acelaşi sens, R. Hamann, *Ästhetik*, ed. 2-a, 1919, p. 102 urm.

5 J. Volkelt, *System der Ästhetik*, vol. II, p. 181 urm.

6 Cp. asupra teoriilor despre tragic lucrarea capitală a lui J. Volkelt, *Ästhetik des Tragischen*, 1896, 3 Aufl. extinsă în 1917, cuprinzînd o bogată bibliografie a problemei.

7 Tezele principale în teoria comicului sînt bine sistematizate în G. Dumas, *Traité de Psychologie*, vol. I, p. 691 urm. O temeinică valorificare critică a contribuţiilor psihologice mai noi, în Th. Lipps, *Komik und Humor*. Asupra umorului, vd. şi lucrarea lui H. Höffding, *Humor als Lebensgefühl*.

8 Cp. K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 36 urm. Asupra întregii problematici a urîtului în idealism, vd. E. v. Hartmann, *Die deutsche Ästhetik seit Kant*, p. 363 urm. Vd. şi contribuţia mai nouă a Emmei v. Ritoók, *Das Hässliche in der Kunst*, *Ztschr. f. Ästh*, XI Bd., 1916, p. 4 urm.

9 Asupra crizei moderne a tragicului, cu referire la Pirandello, vd. Adr. Tilgher, *Saggi sul teatro moderno contemporaneo*, ed. III, accresciuta, 1929.

10 Cp. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 1888.

11 Plotin, *Enneade*, VI, 7, 22. Cp. interesantele consideraţii ale lui H. Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, 1888, 20-e ed., 1921, p. 9 urm. Asupra problemei graţiosului, vd. bogata monografie cu multe vederi originale a lui R. Bayer, *L'Ésthétique de la grâce*, 1934.

12 Fr. Schiller, *Über Anmut und Würde*.

---

* Nota 5 aparţine subcapitolului nenumerotat *Adîncimea artistică* (n.ed.).

ADDENDA

PROIECT DE PREFAȚĂ

Paginile de față au fost destinate a servi ca prefață primului volum al *Esteticii* mele, apărut în 1934. În momentul în care urma să le încredințez tiparului, am socotit că lucrarea se poate înfățișa singură publicului, fără acel adaos de lămuriri ale punctului meu de vedere, care pentru cititorul atent urma a se impune de la sine. Unele din discuțiile provocate de *Estetica* mea cer astăzi reveniri și explicații, pe care voi găsi poate răgazul să le concentrez într-o expunere unică. Deocamdată, socotesc că nu este cu totul nepotrivită reluarea acestor pagini mai vechi, care, încercînd justificarea ideii de sistem în estetică, răspund cu glasul lor de-atunci întîmpinărilor care mi s-au făcut între timp.

*

Am încercat în lucrarea de față să prezint, într-o ordine rațională și sistematică, problemele în legătură cu natura operei de artă, cu producerea ei și cu răsunetul pe care îl trezește în conștiința individuală. Această încercare vine într-o vreme în care improvizația descusută și reflecția impresionistă despre lucrurile artei ar fi fost poate mai bine primită. Domnește, în adevăr, părerea că arta fiind un dar acordat repaosului nostru, clipelor de răgaz, în care aspra voce a necesității amuțește, se cuvine a ne apropia de ea în aceeași stare de

spirit. Reveria leneşă este de mulţi socotită a aduce în estetică mai bune servicii decît meditaţia concentrată şi metodică. Obiecţii faţă de o cercetare ca aceea pe care ne pregătim a o începe pot veni însă şi dintr-altă tabără. Arta fiind pentru unii obiectul intangibil al unui cult înalt, atitudinea spiritului care îşi propune s-o stăpînească pe căile inteligenţei, despicînd-o în momentele ei constitutive, în varietăţile, motivele şi efectele ei, pare unora o profanare adusă tainei ei sacramentale. Se produce în toate aceste împrejurări o confuzie între obiect şi cercetare, între felul valorii uneia şi a celeilalte, caracteristică pentru starea de primitivism a tuturor disciplinelor. Tuturor amatorilor şi fanaticilor li se poate însă răspunde că cercetarea artei nu este acelaşi lucru cu arta însăşi şi că, pentru a ridica reflecţia asupra artei la înălţimea obiectului ei, se cuvine a o dezvolta pînă la ţintele ultime ale oricărei reflecţii teoretice. Scopul acestei lucrări nu este contemplaţia, ci cunoaşterea şi datoria ei este ca, deosebind limpede între puncte de vedere, să aprofundeze cu toată consecvenţa pe acel care o călăuzeşte. Cititorul nu va găsi deci în paginile care urmează divagaţii entuziaste despre artă, mari zboruri repezite în zenitul impreciziunii, ci încercarea modestă şi exactă de a prelucra cuprinsul ei în noţiuni clare, înlănţuite după o ordine sistematică.

Este însă realizabilă această ordine? Chiar acei cercetători care doresc să păstreze esteticii un caracter teoretic, pot continua să se îndoiască de valoarea sistemelor. Mai multe obiecţii noi vor apărea în această împrejurare. Astfel, se observă că sistemul este o întocmire teoretică închisă, în evidentă divergenţă cu mişcarea şi varietatea vieţii. Dezvoltarea istorică a artei produce necontenit atîtea forme noi, încît orice sistem conchide asupra unor experienţe trecute, rămînînd într-aceasta neajutorat pentru tot ceea ce valul mereu izvorîtor al timpului scoate din rezervorul imens al virtualităţilor. Nu numai dealtfel în raport cu mişcarea ei de înaintare, dar şi cu stricta individualitate pe care o iau toate formele ei de manifestare, viaţa se dovedeşte rebelă oricărei încercări de sistematizare. Pînă la urmă, orice sistem se arată a fi fost neatent pentru un anumit aspect al lucrurilor, în

legătură cu care se încearcă o nouă sinteză sistematică, menită a fi şi ea înlocuită cu timpul. Mulţimea succesivă a sistemelor ar fi dovada empirică a viciului lor fundamental.

Dar împotriva unei expuneri sistematice se mai ridică şi o altă consideraţie. Un sistem presupune o cercetare încheiată, domeniul respectiv al ştiinţei în întregime cutreierat, luminat în toate particularităţile şi amănuntele lui. Este oare acesta cazul esteticii? Dar este el al celorlalte ştiinţe ale naturii şi spiritului şi ale ansamblului lor? Împrejurarea a putut fi afirmată în succesiunea imediată a raţionalismului cartesian. Descartes arătase, în adevăr, că prin îndoita operaţie de analiză şi sinteză, menită să pună în lumină principiile simple ale realului şi să le recompună în întreguri ordonate, se poate obţine o icoană teoretică integrală a lumii. Pe temelia acestor postulate metodice au întreprins enciclopediştii, la mijlocul veacului al XVIII-lea, marea lor operă de clasificare şi sistematizare a cunoştinţelor omeneşti. Dar mai este lucrul posibil astăzi? Vechiul optimism cartesian nu mai este al timpului nostru. Realitatea nu ni se mai pare în întregime raţională, reductibilă la cîteva principii simple şi recompozabilă din ele. Zona iraţionalului este pentru noi existentă şi ni se pare destul de largă. Ceea ce este dat şi este neanalizabil, originalitatea feluritelor aspecte ale realităţii, a căpătat pentru noi o importanţă atît de mare, încît posibilitatea de a stăpîni raţional un întreg domeniu al ei, adică tocmai aceea care garantează sistemul, a devenit cu totul problematică. Toţi oamenii de ştiinţă ai epocii noastre socotesc că pot aduce mai bune servicii în investigaţia unui aspect particular decît în îmbrăţişarea unei regiuni întregi. Şi dacă orientarea aceasta valorează pentru toate ştiinţele moderne, poate fi ea exceptată pentru estetică? Poate tocmai estetica să încerce ceea ce alte ştiinţe mai vechi, sprijinite de metodele mai sigure, se arată timide a întreprinde?

Să observăm îndată că vremelnicia sistemelor nu poate fi o dovadă serioasă împotriva valabilităţii lor. Faptul că adevărul unui sistem este la un moment dat înlocuit arată cel mult că rolul lui este încheiat, dar nu că n-a jucat nici un rol şi n-a avut nici o valoare. Opera ştiinţei

are prin excelență un caracter colectiv și istoric. Este o naivă poziție epistemologică aceea care vorbește despre *descoperirea* adevărului. Adevărul nu se găsește undeva gata făcut, pentru a putea fi descoperit. Nu este cu putință de a-l găsi dintr-o dată, grație unei împrejurări fericite sau unor metode mai bune, pentru că el nu este dat în întregime nicăieri. Este adevărat că filozofii înșiși, pretinzînd că înlocuiesc eroarea vechilor sisteme prin adevărul celor noi și proprii, sprijină reprezentarea unui adevăr, care poate fi aflat complet și dintr-o dată. Tot ce cunoaștem despre istoria spiritului omenesc ne arată însă că adevărul *devine* necontenit și că el nu alcătuiește nicicînd termenul final al unui proces, care a trebuit să rătăcească prin mai multe erori pentru a-l afla în cele din urmă. Descoperirea adevărului ar echivala în cazul acesta cu stagnarea, cu suspendarea cercetării. Dar această suspendare nu s-a produs niciodată, ceea ce ne-ar îndemna să credem că pînă acum nici un adevăr n-a fost găsit sau că adevărul, departe de a fi ținta unui proces, este mai degrabă întrețesut cu însuși acest proces, cu viața istorică a spiritului omenesc, care caută necontenit. El nu este în raport cu spiritul unui obiect transcendent, capabil a fi apropiat mai mult sau mai puțin, ci este produsul continuu al activității lui. În aceste condiții, multiplicitatea și succesiunea sistemelor este o împrejurare firească și constitutivă pentru firea adevărului. Îndoiala față de valoarea unei construcții sistematice poate începe abia cu acelea care nu sînt constitutive de devenire, care nu se pot integra într-o desfășurare istorică, nici la începutul, nici în decursul ei. Într-un anumit fel, sînt absolut false numai sistemele care nu pot fi contrazise, adică acelea care nu sînt asimilabile de dialectica spiritului. Nu sînt false afirmațiile spiritului care reclamă opoziția, ci numai acelea care stau în afară de opoziții și nu pot ocupa o situație în constelația lor. Fals cu adevărat nu este decît absurdul.

Sistemul nu rămîne însă inferior sarcinii de a cuprinde viața în mișcarea și varietatea ei ? Statismul lui nu se opune dinamismului vieții ? Relativa lui sărăcie nu stă în opoziție cu bogăția ei ? Dar sistemul însuși este un produs al vieții. *Viața* nu se manifestă decît în *forme* și

totdeauna ceva din abundența cuprinsului ei se pierde odată cu procesul ei de cristalizare. Un sistem este tocmai produsul cel mai matur al organizării vieții în formele gîndirii și insuficiența lui fatală explică nevoia permanentă de a-l amenda și înlocui. Nu este însă cu putință de a renunța la orice prelucrare sistematică a vieții, la orice organizare intelectuală a ei, fără a nu renunța, de fapt, la orice gîndire. Căci gîndirea nu este altceva decît stăpînirea imediatității vieții prin mediațiunea formelor inteligenței. Și dacă recunoaștem o îndreptățire aspirației de a stăpîni viața pe această cale, nu putem s-o negăm țintei celei mai înaintate pe care ea și-o poate propune, și anume construcțiilor sistematice ale spiritului.

Este adevărat că cultura modernă, după cum a arătat-o bine G. Simmel, se găsește într-o situație de permanent conflict, din pricina aspirației de a capta viața în însăși devenirea ei, ceea ce o face să elimine cu nerăbdare toate formele în care ea se manifestă, fără a izbuti decît să le înlocuiască cu forme noi, pentru a le sacrifica în cele din urmă și pe acestea. Aspirația modernă către viață își propune o țintă cu neputință de atins în marginile gîndirii. Numai dacă am înapoia *gîndirea* în *trăire* și anume într-una care n-ar lua nici o formă, nici chiar simpla formă categorială, am putea spune că viața nu pierde pentru spirit nimic din cuprinsul ei. Mistica poate propune omului această cufundare în fluxul inorganizat al vieții, nu însă filozofia, al cărei scop nu este trăirea vieții, ci cunoașterea ei. Obiecțiile aduse sistemelor din unghiul misticii vieții nu pot, așadar, impresiona pe gînditor, care este conștient de insuficiența construcțiilor lui, dar care știe tot atît de bine că singura cale care îi rămîne pentru a reatinge viața, conduce prin mediațiunea formelor gîndirii și a chipului în care ele se combat și se complinesc în istoria spiritului.

Fără îndoială, sistemul esteticii nu se poate integra dintr-o dată, fără cercetări prealabile, în legătură cu aspectele particulare ale domeniului pe care el îl consideră în totalitatea lui. Din acest punct de vedere, sistemul esteticii, deopotrivă cu al oricărei alte științe, presupune numeroase investigații pregătitoare. Dar spre deosebire

de alte științe, care își cuceresc treptat obiectul lor, estetica începe prin a-l postula. Un botanist care studiază o speță vegetală oarecare, o va cunoaște în întregime abia după ce va fi cercetat în prealabil feluritele ei organe și funcțiuni, condițiile ei de viață, răspîndirea ei pe pămînt, epocile înfloririi și reproducerii ei, varietățile ei geografice, genul mai larg din care face parte etc. Obiectul cercetării botanistului se întregește astfel treptat și este gata abia la sfîrșitul cercetării. Constituirea obiectului în științele naturii urmează astfel o cale sintetică, imaginea lui îmbogățindu-se necontenit cu trăsături necunoscute mai înainte. Altul este cazul esteticii. Ceea ce este estetic, valoarea estetică și opera de artă în care ea se întrupează sînt obiecte pe care cercetătorul le postulează de la începutul lucrării sale. Orice estetică debutează cu o anumită concepție asupra esteticului și a artei și rămîne toată vremea dependentă de ea. Chiar cercetări parțiale, cum sînt, de pildă, acelea relative la reflexul artei în conștiință, la amestecul factorilor inconștienți și raționali în această împrejurare, la condiționarea ei biologică sau socială ș.a.m.d. sînt atîrnătoare, în cele din urmă, de concepția generală pe care ne-o facem despre valoarea estetică și artă, adică de un cadru în care vin să se situeze rezultatele acestor investigații speciale. Ceea ce cercetarea succesivă găsește în cele din urmă nu este obiectul ca totalitate. Acesta este dat și presupus de la început. Trăsăturile particulare, găsite în cursul cercetării, nu întregesc totalitatea obiectului, ci numai o aprofundează și o amănunțesc. Procedeul analitic al esteticii stă astfel într-un evident contrast cu acela sintetic al științelor naturii. Din această pricină se poate spune că orice cercetare estetică manifestă o tendință spre sistem, conținînd în sine afirmații mai mult sau mai puțin implicite asupra totalității domeniului ei. Un naturalist poate socoti încheiată o lucrare a sa, chiar dacă ea n-a ajuns pînă la limitele domeniului în care se mișcă. Nu însă și esteticianul, ale cărui contribuții dobîndesc o valoare numai în măsura în care dezvoltă și întemeiază o anumită concepție estetică generală. Cercetările naturaliste pot rămînea la fragment; cele estetice pornesc totdeauna de la generalitatea unui cadru sistematic și se îndreaptă necontenit înapoi către el.

O expunere sistematică presupune apoi nu numai posibilitatea de a îmbrățișa totalitatea obiectului ei, dar și unitatea intimă a acestuia. Vom defini estetica drept știința frumosului artistic, considerat în realizarea lui ca operă, apoi în actul producerii și al receptării acesteia. Există însă un frumos artistic și o operă de artă în genere? Experiența ne arată opere de artă particulare și cel mult grupări de-ale lor, unificate după felul materialului și al tehnicii folosite. Nu întîmpinăm niciodată arta în genere, ci numai operele unui Rubens, Mozart sau Eminescu și cel mult opere de-ale picturii, muzicii și poeziei. O cercetare care nu vrea să piardă contactul cu realitatea concretă ar trebui deci să renunțe a se ocupa de artă în general, simplu nume sau etichetă rezumativă, obținută prin eliminarea aspectelor celor mai substanțiale din opere, consimțind mai bine să se intereseze de aceste opere înseși, în individualitatea lor. Pentru progresul efectiv al cunoștințelor noastre, în locul esteticii sistematice, critica și istoria artelor pot aduce mai bune servicii. Celor care cugetă astfel li se poate răspunde că mai înainte ca o operă să fie a lui Rubens, Mozart sau Eminescu și de a aparține picturii, muzicii sau poeziei, ea este o operă de artă, reprezentînd un produs al activității omului și al puterii lui de a prelucra un material, dîndu-i înțelesul unei valori. Deosebirile dintre opere iau loc într-un cadru de similitudini. Critica de artă care se ocupă de o singură operă, sau istoria artei care consideră o succesiune de opere, sînt atente numai la individualitatea lor. Ceea ce este general și comun tuturor manifestărilor artistice cade în sarcina altei științe și anume în aceea a esteticii, care, postulînd unitatea domeniului artistic, manifestă din primul moment caracterul ei sistematic. Unitatea intimă a domeniului artistic, a doua condiție a unei expuneri sistematice în estetică, apare ori de cîte ori constatăm că, dincolo de diferențierile mai mult sau mai puțin largi care se pot stabili, comunicarea dintre obiectele diferențiate caută a se reafirma. Vom vedea astfel și mai tîrziu cum clasificarea operelor în cadrul feluritelor arte, pictură, sculp-

tură, arhitectură, muzică, poezie etc., dovedeşte pînă la urmă că nu se poate menţine. Graniţele care separă artele nu sînt absolute. În poezie nu putem oare distinge un element muzical şi arhitectonic? Arhitectura nu foloseşte şi ea mijloace de expresie pe care în chip obişnuit le socotim rezervate altor arte? În acest fel, spunea odată Paul Valéry că sînt opere de arhitectură *mute*, dar sînt unele care *vorbesc* şi altele care *cîntă*. Se poate vorbi, de asemeni, de arhitectura unei bucăţi muzicale, dar şi de muzicalitatea unei picturi. Unitatea domeniului artistic apare evidentă şi în acele împrejurări în care putem interpreta operele determinate ale unei arte prin valorile alteia, vorbind, de pildă, despre caracterul pictural al sculpturii lui Rodin sau de acela sculptural al picturii lui David. Aceste trecători practicabile între feluritele grupuri de opere sînt un semn elocvent al unităţii domeniului artistic.

Putinţa de a îmbrăţişa totalitatea domeniului artistic şi unitatea lui funciară sînt cele două împrejurări care autorizează o expunere sistematică a esteticii. Căci acea articulaţie internă a domeniului cercetat, care întregeşte pentru noi ideea unui sistem, nu este decît rezultatul sforţării de a înţelege totalitatea domeniului artei pe baza unităţii ei. În măsura în care această sforţare va reuşi, sistemul poate face faţă şi diversităţii istorice a artei. Căci oricare ar fi fost formele artei în trecut şi oricare ar putea deveni formele ei în viitor, ele nu se pot ridica decît din rădăcina unităţii şi nu pot depăşi limitele totalităţii ei. Varietatea şi mişcarea istorică nu se pot dezvolta decît din aceeaşi temelie unică şi în interiorul aceluiaşi cadru al totalităţii. Cine primeşte acest mod de a vedea poate încerca expunerea esteticii ca sistem.

NOTE

ESTETICA

Contribuţia lui Tudor Vianu în domeniul esteticii — cea care a consacrat definitiv pe autor în istoria culturii şi literaturii noastre — face obiectul celei de a patra secţiuni a ediţiei de faţă, secţiuni căreia îi sînt destinate volumele VI şi VII. În cadrul lor (cadru stabilizat acum de primele cinci volume ale *Operelor*, fiecare dintre acestea avînd aproximativ între 600 şi 800 pagini) şi în conformitate cu prioritatea absolută pe care au dat-o criteriului sistematic în editarea operei lui Tudor Vianu, prioritate formulată încă de la *Notă asupra ediţiei*, *Opere*, I (nu fără a fi conştienţi că acest criteriu va intra, nu o dată, în contradicţie cu cel al cronologiei operei), editorii au avut de ales între trei variante :

1. Să republice *Estetica* în volumul VI, celelalte contribuţii din domeniu, unele anterioare, altele posterioare „tratatului", rămînînd să alcătuiască cuprinsul volumului VII.

2. Să republice mai întîi, în volumul VI, aceste contribuţii de dinainte şi de după tratat, opera principală, *Estetica*, rămînînd pentru volumul VII.

3. Să respecte strict cronologia scrierilor din domeniul esteticii : variantă ideală, dar imposibil de realizat decît cu condiţia de a despărţi *Estetica* în două părţi, figurînd în volume diferite. Altfel, cele

două volume ar fi fost total disproporționate. Editorii au renunțat de la început la această variantă.

Datorită faptului că *Estetica* este cea mai amplă sinteză a cercetărilor și concepției lui Tudor Vianu, deci o operă de referință și pentru celelalte contribuții din domeniu; datorită faptului că ultima ediție, a IV-a (1968), este epuizată, retipărirea devenind necesară — editorii s-au oprit la prima variantă din cele mai sus menționate, urmînd ca în volumul VII să fie adunate, pentru prima oară la un loc, restul contribuțiilor în estetică, începînd cu teza de doctorat *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924) și terminînd cu *Tezele unei filozofii a operei* (scriere publicată postum). Asupra organizării interne a acestui volum vom reveni în notele ce-l vor însoți.

Și planul editorial autograf datat „6 oct. 1940" (vezi *Nota asupra ediției, Opere,* I) propune publicarea separată, într-un volum, a *Esteticii* („Sistemului de estetică"). E drept că, în conformitate cu acest plan, *Estetica* era precedată de un volum de *Studii de estetică*, acele pe care Tudor Vianu le publicase pînă la data menționată. Li s-au adăugat însă, după 1940, o serie întreagă de noi cercetări: cele din a doua ediție, îmbogățită, a volumelor *Filozofie și poezie* (1943) și *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală* (1946), precum și *Tezele unei filozofii a operei* (postumă). Măcar și numai pentru că această din urmă scriere este o continuare evidentă a „Sistemului de estetică", punctul final al unei evoluții, cea a gîndirii filozofico-estetice a lui Tudor Vianu, publicarea ei (și a restului cercetărilor) înainte de tratat a părut inacceptabilă editorilor și a determinat alegerea prezentei variante.

Estetica reapare aici în a V-a ei ediție. Prima (și singura în două volume) a apărut (luînd în considerare semnalările ei în ziare și reviste) după cum urmează: volumul I (primele trei părți: *Problemele preliminare ale esteticii, Valoarea estetică, Opera de artă),* în ultimele luni ale anului 1934 (probabil în noiembrie); volumul II (următoarele două părți: *Structura și creația artistică, Receptarea operei de artă,* plus indicii de materie și nume, alcătuiți pe volume), la începutul anului 1936 (probabil în februarie). La sfîrșitul acestui volum figura mențiunea „septembrie 1935", evident data încheierii operei.

Ediția a II-a (vezi precizările din prefața datată „februarie 1939") a apărut în 1939 (luna mai ?); ediția a III-a în 1945 (vezi, de asemenea, precizările din noua scurtă prefață, datată „martie 1945") — cu siguranță mult întîrziată de desfășurarea războiului (și, în ciuda unor revizuiri, cu mai multe erori tipografice). Primele trei ediții au apărut la Editura Fundației. Ediția a IV-a, reproducînd pe a III-a, ultima văzută de autor, a apărut (postum) în Editura pentru literatură, la începutul anului 1968, sub îngrijirea lui V. Iova (care a refăcut și indicii), cu un amplu studiu introductiv de I. Ianoși. Nici o ediție pînă la cea de față nu a alăturat *Esteticii* ceea ce Tudor Vianu a intitulat *Proiect de prefață* (la ed. I), text care — așa cum precizează autorul — era destinat să deschidă tratatul, text neterminat la care Tudor Vianu a renunțat temporar. *Proiectul*, apărut ulterior, își găsește astfel locul ca justificată addendă a *Esteticii* (vezi nota asupra lui).

Cum era normal, pentru ediția de față am luat ca text de bază cel din ediția a III-a, ultimul revăzut de autor. Constatînd unele neglijențe și erori tipografice, am recurs la o confruntare cu ediția I și cu ediția a II-a, cea dintîi în care *Estetica* a apărut într-un singur volum. În consecința unificării volumelor, aici erau operate pentru prima dată de autor corectări ale trimiterilor din interiorul lucrării; așa cum se va putea observa, au mai rămas totuși unele inadvertențe, necorectate în ediția a III-a, pe care le-am semnalat în note de subsol. În unele situații, însă, trimiterile fiind corecte în ediția a II-a, le-am preluat ca atare, reproducînd în subsol textul ediției de bază. Între ediția a II-a și a III-a au mai apărut și unele erori tipografice, rămase în bună parte necorectate pînă acum. Dată fiind importanța operei și faptul că editorii și-au propus de la bun

început confruntarea cu manuscrisele (în măsura în care s-au păstrat), am apelat deci și la manuscris, confruntînd cu acesta mari pasaje și putînd astfel corecta unele erori tipografice perpetuate. Din păcate, din manuscris (aflat în colecția familiei Vianu) lipsesc următoarele părți : partea I și a II-a, aproape în întregime ; *Introducerea* la partea a III-a ; subcapitolul *Teoria psihanalitică a artei* (III, 6) ; notele la partea a IV-a și a V-a ; indicii.

Modul de transcriere a textului s-a impus din evidența faptului că T. Vianu însuși, la retipăririle din ultimii ani, a operat o modernizare integrală a grafiei, a formelor lexicale și gramaticale. În spiritul acestor modificări ale autorului, editorii au efectuat modificări similare (conform principiului de transcriere formulat în *Nota asupra ediției, Opere*, I, p. XIII).

Vor fi anul acesta exact 40 de ani de cînd Tudor Vianu încheia publicarea *Esteticii* prin cel de al doilea volum al primei ediții. Deși a rămas pînă azi sinteza cea mai de seamă pe care a dat-o cultura noastră în această disciplină, deși ea a îndeplinit rolul unei lucrări de referință la care au apelat, fie pentru un prim și lămuritor contact, fie pentru cercetări asupra problemelor specifice, generații întregi de umaniști, despre *Estetica* lui Tudor Vianu nu s-au scris atîtea studii și recenzii cîte am fi presupus, dată fiind importanța ei, valoarea și circulația, misiunea ei îndeplinită și continuînd să fie îndeplinită chiar și după ce, în ultimii ani, traducerea unor mari opere clasice ale disciplinei, ca cele ale lui Kant, Hegel, Schopenhauer, Hartmann, Croce, Lukács etc., au venit să umple un gol de care Tudor Vianu devenise conștient încă înainte de a-și fi început cercetarea. *Textele alese* din *Istoria esteticii de la Kant pînă azi*, apărute în 1934 (și niciodată retipărite), erau destinate a fi preambulul „sistemului" pe care Tudor Vianu îl punea în circulație, exact în sensul recuperării unui trecut al științei căreia îi dedicase activitatea sa didactică de un deceniu și căreia a continuat

să i se dedice, cu intermitențe, pînă la sfîrșitul vieții sale. Este adevărat că, în genere, bibliografia românească nu înregistrează existența unei școli naționale de estetică, domeniul avînd puțini reprezentanți, chiar dacă în pregătirea umanistică estetica a rămas, cum era și normal, ca una din disciplinele de primă importanță. Cercetarea critică a *Esteticii* lui Tudor Vianu cerea o pregătire specială, comparabilă cu a autorului — și nu mulți au avut-o sau o au. Este acesta și motivul pentru care unii dintre cronicarii literari cei mai valoroși, ce-și exercitau profesia atît la sfîrșitul deceniului patru (cînd a a apărut prima și apoi cea de a doua ediție a *Esteticii)*, cît și cei de la sfîrșitul deceniului șapte (ediția a IV-a), au „neglijat" opera, chiar dacă n-au ignorat-o. *

Pentru momentul 1935 acest fapt este privit cu mirare de George Călinescu, care, în *Adevărul literar și artistic* din 29 decembrie 1935, la un an deci de la apariția primului volum al *Esteticii*, trecînd în revistă anul literar abia încheiat, face următoarea observație de binecunoscută pertinență : *Estetica* este „o culme a observației și a informației celei mai moderne, ajutată de o reală cunoaștere a fenomenelor artistice. Lucru curios ! În afară de o înscenare cu caracter polemic a unui nespecialist, nici o critică serioasă nu s-a făcut acestei cărți, față de care specialistul universitar a ținut să se arate mut !" G. Călinescu se referă la polemica declanșată de „nespecialistul" Vladimir Streinu. (Autorul monumentalei monografii despre Eminescu va reveni asupra *Esteticii* într-o amplă cronică pe care o vom reda în întregime.) Firește, constatarea de mai sus nu are o valabilitate absolută și sperăm că dosarul primei receptări a *Esteticii*, dosar ce alcătuiește restul notei noastre, va fi elocvent în acest sens. Parcurgînd

* Din cîte știm, despre *Estetică* nu și-au exprimat expres opiniile : Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Mihail Ralea, Liviu Rusu ; *Viața românească*, revistă la care Tudor Vianu a colaborat prin texte importante, nu s-a referit în nici un fel la *Estetică* — fapt care continuă să ne uimească.

considerațiile critice privitoare la *Estetica* și la activitatea de estetician a lui Tudor Vianu, considerații adunate de-a lungul anilor, ni se impun azi cîteva studii ample și avizate, care sînt inevitabile fie pentru o viitoare sinteză, fie pentru înțelegerea valorii acestei opere, atît în ceea ce are ea original, cît și cu privire la metodologia și structura gîndită și realizată a sintezei. Aceste cîteva studii se datoresc lui Edgar Papu *(O estetică românească*, în volumul *Răspîntii*, 1936), Al. Dima (în volumul *Gîndirea românească în estetică — aspecte contemporane*, 1943), Ion Ianoși (amplul *Studiu introductiv* ce însoțește ediția din 1968 a *Esteticii*), Mircea Martin (în studiile introductive la *Filozofie și poezie*, Ed. Enciclopedică, 1971, și *Idealul clasic al omului*, Ed. Enciclopedică, 1975) *.

Cum această notă nu-și propune să înlocuiască un volum *Tudor Vianu (estetician) interpretat de...*, citarea integrală a studiilor mai sus amintite, sau ale altora, rămîne o operație independentă de ediția noastră, cel puțin deocamdată. În cele de mai jos vom alcătui „dosarul" primei receptări a *Esteticii*, dosar „zbuciumat" — cum se va putea vedea. Din păcate, următoarele ediții nu au fost decît cel mult consemnate, rareori recenzate — și chiar aceea din 1968, după 23 de ani de absență din circuitul editorial, a fost mai mult omagiată — binemeritat omagiată, firește — dar nu s-au înregistrat nici atunci viziuni analitice mai notabile, în spiritul posterității critice. Era poate normal, „recuperarea" trebuia mai întîi salutată ; mai mult decît alte opere ale lui Tudor Vianu, *Estetica* are deci o „posteritate" deschisă — și nota aceasta își propune să o stimuleze, oferind nu istoria întregii receptări, ci doar cele mai importante prime reacții, semnificative în ele însele și chiar pilduitoare.

* Alte contribuții : N. Tertulian, *Dialectica estetică* — în *Viața românească*, nr. 6, iunie 1965 ; Ion Biberi, *Tudor Vianu*, Editura pentru literatură, 1966 (cap. IV îndeosebi) ; Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, Ed. Științifică, 1968 ; Traian Podgoreanu, *Umanismul lui Tudor Vianu*, Ed. Cartea Românească, 1973.

Revenind la prima ediție (1934—1936), observăm că, atîtea cîte au fost, recenziile și analizele (cu excepția celor care au produs polemicile ce le vom relata mai jos) sînt în consens atunci cînd consideră *Estetica* un *eveniment* al culturii noastre. Lucrarea era așteptată (note ce consemnează apariția figurează în mai toate ziarele și revistele de circulație), desigur și pentru că Tudor Vianu o anunțase, dar și pentru că scrierile sale anterioare din domeniu o prefigurau. Locul său de frunte în estetica românească trebuia consfințit de această lucrare, care părea recenzenților (dar și anonimilor autori de note) ca produsul firesc al unei evoluții. Mulți dintre cei ce semnează comentarii fuseseră audienți ai cursului și seminarului de estetică pe care Tudor Vianu îl inițiase încă din 1924 la Facultatea de litere și filozofie din București ; erau deci „învățați" la „școala" sa, știau că Tudor Vianu era posesorul unei formații estetico-filozofice complete și că această formație se structura, încetul cu încetul, într-un „sistem" ce le era în parte cunoscut sau previzibil. Erau deci pregătiți să-l judece, sau, în orice caz, avizați. Tipul de relații pe care Tudor Vianu îl impunea apropiaților — deseori evocat în anii din urmă — se răsfrînge și în alcătuirea analizelor și recenziilor, multe din ele (cum se va vedea) sobru laudative, niciodată partizane sau mercenare. Dealtfel, chiar Tudor Vianu (în *Prefață la ediția a II-a)* evocă, omagiind cu discreție, pe foștii săi studenți, cărora, scrie el, „îmi place să le adresez aci gîndurile prietenești ale bunei amintiri". Aceștia, sau alții — așa cum vom vedea — își arătaseră respectul pentru operă, descriind-o în amploarea ei și a problematicii atît de dificile cu care ea se confruntase.

Vom începe, așadar, cu această categorie de cronici și recenzii, din care se conturează climatul general al primirii. Edgar Papu și Petru Comarnescu recenzează, pe rînd, ambele volume, în mai multe reviste chiar. Primul, mai întîi în *Revista de filozofie*, vol. XIX, nr. 4, octombrie-decembrie 1934, referindu-se numai la cel dintîi volum, abia apărut. Cităm

de aici un fragment semnificativ asupra originalității lui Tudor Vianu și a plasării punctului lui de vedere între cele consacrate :

„...În sfîrșit, lucrarea d-lui T. Vianu constituie parțial, după Croce, a doua mare încercare contemporană de a depăși nivelul kantian al autonomiei artistice, fundîndu-se o nouă concepție expansionistă, de astă dată nu pe baza indicațiilor lui Vico, ci pe ale lui Schiller. Aci, credem, rezidă aportul de nespusă importanță al primului sistem de estetică românească.

Trebuie adăogat că și d. T. Vianu înaintează, un timp, pe linia fenomenologică, a cărei metodă este urmărită ; dar utilizarea acestei metode va determina numai o operație limitată. În prealabil, trebuie inițiată fundarea autonomiei artistice, pentru a aspira, pe urmă, la o extindere a acestei structuri independente și asupra celorlalte aspecte ale spiritului. Bunăoară, nici Croce nu depășește domeniul problemei kantiene atîta vreme cît încearcă să stabilească obiectul artei, prin identificarea ei cu intuiția-expresie ; de îndată ce însă caută locul artei în spirit, Croce întrece interesul kantian al acestei probleme și se avîntă în cucerirea unui domeniu universal pentru fenomenul artei.

La rîndul ei, treapta kantiană de căutare a autonomiei artistice se împlinește, în gîndirea d-lui T. Vianu, pe bază fenomenologică ; numai o considerație greșită ar putea privi drept fenomenologic și ansamblul sistemului. Această determinare a autonomiei artistice pe temei fenomenologic este evidentă la autor îndeosebi în cercetarea «momentelor constitutive ale operei de artă» cu cunoscutul procedeu al fenomenologiei de a desprinde faptul artei din complexul existenței obișnuite, pentru a i se deduce, pe o astfel de cale analitică, esența specifică. Mai înainte încă, ni se indicase structura artei ca simbol, rezultat din raportul dintre formă și fond.

Însă contribuția definitivă a acestui sistem este specificarea artei ca valoare și mai cu seamă locul ei în activitățile spiritului. Pentru d. T. Vianu arta nu mai constituie o simplă punte între natură și spirit, ca în vederea lui Kant, ci și realizarea unei întruchipări ce întrece ambele date, ca o țintă a celor mai înalte străduinți. Autorul, folosindu-se de un fenomen contemporan devenit punctul unei stăruitoare întrebări, pune datele polare kantiene sub forma de «tehnică» și «natură». Arta nu numai că le întrunește pe amîndouă, dar alcătuiește și o unitate superioară, izolată și suficientă sieși, prezentînd, prin aceasta, o independență perfectă, asemenea totalității cosmosului. De aceea arta constituie și aspirația supremă a eliberării omenești de sub povara oricărei determinări."

E. Papu revine prin articolul *O estetică românească*, în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 10, octombrie 1935, urmărind „clădirea" sistemului lui Tudor Vianu și punctînd cîteva concluzii și idei directoare :

„Una din cele mai relevante opere de gîndire care au apărut în ultimul timp la noi este *Estetica* d-lui Tudor Vianu. Pînă la discutarea contribuțiilor cu care această lucrare îmbogățește istoria esteticii, sînt necesare unele preliminarii privitoare la cercetătorii din domeniul acestei discipline. O parte din aceștia, deși persoane erudite, n-au încercat totuși un contact direct cu arta, astfel încît scrierile lor nu aderă perfect la definirea obiectului propus interesului lor ; cealaltă parte, dimpotrivă, a luat contact cu realitatea artistică, dar ignorează contribuțiile teoretice de pînă la ei, urmărind să-și deducă, exclusiv, vederile din niște simple experiențe de creatori sau contemplatori. În ambele cazuri se ivesc opere incomplete sau confuze ; metodele lor nu izbutesc, în majoritatea cazurilor, să prezinte puneri la punct în adevăratul înțeles al cuvîntului.

D. Tudor Vianu se situează printre esteticienii care au înțeles că, pentru a privi și a rezolva în întregime problemele esteticii, e necesară o orientare în ambele direcții. De aceea, totul în acest volum este oroare de confuzie și elan către lămurirea oricărui capăt al problemelor pînă la ultimele amănunte, printr-o fun-

dare atît pe rezultatele anterioare ale muncii teoretice, cît și pe resursele atingerii directe cu arta.

De la început autorul își netezește terenul pe care-și va înălța estetica, determinîndu-i precis problemele și ușurînd astfel înțelegerea lor. De unde, bună oară, în unele estetici incomplete, tonul este atît de arbitrar încît s-ar putea, cu facilitate, afirma și nega aceeași calitate activității artistice, în cazul de față, prin separarea diferitelor probleme, toate încheieturile sistemului sînt captate în cleștele unei gîndiri controlabile și neversatile. În acest fel, pentru cel ce privește arta fără punctul de plecare al unei distincții sistematice, s-ar putea susține, cu același succes, tezele opuse care consideră, pe rînd, activitatea artistică drept analitică și drept sintetică. Punerea justă însă a problemelor distribuie aceste însușiri opuse la două întrebări deosebite, privitoare la artă; astfel, numai creația e analitică, în vreme ce numai contemplația e sintetică, orice confuzie fiind înlăturată pe această cale. Problemele esteticii rămîn tripartite, ca în cazul celor mai multe din cercetările contemporane, avînd drept ținte creația, opera de artă propriu-zisă și contemplația.

Trecînd la alegerea metodei, autorul adoptă o soluție eclectică, folosindu-se de procedeele care au dat cele mai bune rezultate pînă în prezent, dar găsindu-le noi nuanțe de aplicare, astfel încît să bată recordul utilizărilor antecedente. Așa este întrebuințată metoda fenomenologică, descriptivă, a faptului artistic, pe care autorul însă nu o găsește satisfăcătoare decît pînă la o anumită etapă a cercetării; de aceea, metoda fenomenologică, atît de prețuită astăzi în toate domeniile gîndirii, este combinată și continuată, la un moment dat, prin cea explicativă sau comparativă. Nu este suficient a descrie esențialitatea fenomenului artistic pentru a-l distila de tot ceea ce se întrețese străin într-însul, dar se mai cere și lămurirea acelui fenomen în legătură cu faptul extraestetic care l-a condiționat sau l-a produs.

Metoda aceasta electivă extinde astfel, cît se poate de mult, sfera preocupării estetice, luminînd toate

colțurile, oricît de depărtate, ale problemelor artei, pe care le urcă, pe fiecare la momentul just, pe scena interesului și le coordonează cu celelalte amănunte în curs de dezlegare ale scrierii. Este adoptat acest procedeu deoarece utilizarea unei singure metode se consideră de autor — care urmărește posibilitatea lămuririi întregului — drept generator de rezultate facile și incomplete. Într-adevăr, soluția d-lui Vianu de a regiza în același timp mai multe metode, a le armoniza, a da un stil unitar rezultatului, ne dă impresia unei distinse forțe de organizare a ideilor care nu lasă nimic trecut cu vederea; acest fel de a lucra acordă sistemului o complexă dar echilibrată ordine simfonică, o arborescență luxuriantă dar bine calculată de serii ideologice, care își suprapun și contopesc savant contribuțiile pînă la treptata saturare în firul unitar al rezultatelor originale.

Aceste rezultate se cer evidențiate cu deosebită abilitate, deoarece autorul, din rațiunea păstrării unui ton unitar și de o echilibrată discreție, nu le pune în circulație cu acea stăruință care ar sparge cadrul organic al expunerii. În primul rînd, trebuie menționată accepția structurii ideale a artei ca valoare, plasîndu-se în același rînd cu economia, morala, știința sau religia. Este adevărat că ideea fundării artei ca valoare nu ne prezintă o inovație a autorului, dar contribuția sa intervine în privirea felului cum aceste structuri ideale ale valorilor străbat pe cele materiale ale bunurilor. Orice valoare se concretizează într-un bun, cea economică, d.p., în monedă, cea religioasă în diferite practici sacre, cea artistică în existența empirică a operei de artă. Dar pe cînd celelalte valori sînt transcendente bunurilor și aderă în mod exterior la ele, astfel încît acestea pot fi înlocuibile, valoarea artistică se insinuează dinlăuntru în opera de artă, în așa fel încît bunul artistic obține un caracter special, de unitate, printr-un indisolubil raport de imanență cu valoarea. Dintr-o astfel de fericită îmbinare între valoare și bun, care dăruiește operei de artă singura natură perfect omo-

genă printre toate concretizările posibile de valori, rezultă că aceasta, prin facultatea de a-și contopi notele componente în apodictica ei unitate, este cel mai independent produs al spiritului omenesc. [...] Suprema străduință, fie directă, fie lentă, a spiritului omenesc este crearea unei a doua perfecțiuni, după aceea a naturii ; prin urmare, ultimul ideal al încordării omenești, în oricare din domeniile activității productive, este tot crearea operei de artă. [...]

Iar dacă ne aruncăm o privire asupra esteticii contemporane, constatăm că numai Croce și unele direcții neocriticiste, îmbinate cu alte metode și alte rezultate, au reușit, depășind primejdia esteticismului, să deschidă asupra artei perspective atît de fericite."

Petru Comarnescu recenzează *Estetica* prima oară în ziarul *Pămîntul*, 3 martie 1935, sub un titlu semnificativ : *O dată importantă pentru cultura română ;* apoi în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 3, martie 1935, sub titlul *Sistemul de estetică al prof. Tudor Vianu*, recenzie pe care o redăm integral pentru claritatea și elocventa ei expunere :

„Mișcarea filozofică de la noi se află mai mult în stadiul unei tratări fragmentare, izolate sau, în cel mai bun caz, istorice. Foarte puțini sînt gînditorii care ajung la noi la o concepție sistematică a disciplinei ce îi interesează. Sînt discipline importante, ca ontologia, metafizica, etica, pe care nimeni nu le-a privit la noi pe de-a-ntregul, prin propria sa înțelegere, pentru ca apoi să le închege într-un sistem propriu. Cursurile universitare se află, de cele mai multe ori, în stadiul încercărilor de sistematizare, ce rezultă dintr-o tratare istorică mai îndelungată. E vorba, cu alte cuvinte, de acele sisteme filozofice care sînt rodul nu al unei concepții personale, cît al unei deprinderi și preferințe accidentale cu diferitele poziții ale gînditorilor străini. Semn al tinereții unei culturi, situația aceasta începe totuși să cunoască unele excepții, cu totul onorabile și capabile să îndreptățească serioase considerațiuni și așteptări.

O astfel de excepție este recenta *Estetică* a profesorului Tudor Vianu, tipărită în «Biblioteca de filozofie românească» de Fundația pentru literatură și artă. Primul volum apărut tratează : *problemele preliminare ale esteticii, valoarea estetică* și *opera de artă*, pentru completarea sistemului acesta rămînînd a fi studiate creațiunea artistică în genere și aprecierea acesteia. În acest chip, filozofia românească va poseda un adevărat sistem de estetică, adică o prezentare unitară și personală a conținutului unei științe încă noi și în curs de desăvîrșire. Știință încă nedefinită pentru unii, nu peste tot răspîndită, insuficient apreciată în unele cercuri ale iubitorilor de «știință exactă», estetica își are totuși un obiect precis și bine delimitat, atunci cînd este cu adevărat valorificată într-un sistem limpede și complet. Cum este cazul lucrării amintite a profesorului Tudor Vianu.

Sistemul acesta românesc își capătă unitatea nu atît printr-o metodă unică sau printr-o poziție filozofică bine precizată și păstrată de-a lungul expunerii. Autorul nu este nici idealist, nici metafizician, nici fenomenolog, nici realist, nici istoric. Iar metoda întrebuințată pentru încadrarea și disciplinarea materialului nu este nici ea numai istorică, fenomenologică, pozitivistă, pragmatistă sau mai știu și eu cum. Calitatea prezentului sistem de estetică constă tocmai în meritul de a face din diverse poziții filozofice și cu diverse metode științifice, relevante, elementele propriu-zise estetice. De aici provine sau astfel se explică diversitatea de poziții și metode a acestui sistem, care se încheagă totuși și devine unitar în folosul științei cercetate. Procedare cu totul riscantă și ingenioasă, care dacă pe alocuri suferă printr-un anume eclectism, se dovedește totuși bogată în rezultate, variată în prezentare, lucidă în finalitatea ei. Lucrarea profesorului Vianu are avantajul de a degaja tot ceea ce-i relevant estetic, dar și dezavantajul că, pentru a degaja tot ce-i manifestare estetică, fapt sau semnificație estetică, neglijează coerența cadrelor sau a conceptelor întrebuin-

ţate. Pentru un metafizician, delimitările de la începutul cărţii, unde autorul disociază între frumosul natural şi frumosul estetic, considerînd numai pe acesta din urmă drept obiect al esteticii, nu pot fi uşor primite. A privi opera de artă ca un produs omenesc nu implică a neglija adevărul că totuşi această operă de artă este şi rodul unei inspiraţii dată natural sau metafizic. De asemenea, cînd, în decursul expunerii, autorul utilizează conceptele de natură, realitate, timp, spaţiu, idee, ideal, în felul pozitivismului, neglijînd, cu alte cuvinte, faptul că toate aceste realităţi sînt, filozoficeşte, tot atît de consistente sau ideale cît şi opera de artă şi că între ele şi opera de artă nu există deosebire de natură ontologică, ci doar de aparenţă, nu putem spune că perspectiva întregului sistem se menţine egal de clară şi coerentă din punct de vedere filozofic.

Autorul avea de ales între a se opri mai mult asupra elementelor care condiţionează esteticul sau asupra elementelor strict estetice. Sacrificînd pe primele pentru reliefarea celorlalte, a tras o pîrtie clară, decisă, continuă. Şi care şi-a valorificat meritele mai cu seamă în partea III-a a primului volum, acolo unde este studiată *opera de artă*. Dispunînd de un vast, nou şi variat material asupra operei de artă, prof. Tudor Vianu a efectuat o magistrală analiză a tuturor elementelor care constituiesc opera de artă. Corelînd elementele care se condiţionează reciproc, confruntînd şi comparînd pe cele elaborate numai accidental, reducînd unele date şi manifestări la tipuri, despicînd procesele aflate la baza operei de artă în momente constitutive, diferenţiind ceea ce-i strict estetic de ceea ce-i eterogen — şi în toate acestea întrebuinţînd cele mai serioase, subtile şi noi interpretări, fie din domeniul esteticii, fie din acel al filozofiei culturii sau numai al istoriei artelor, autorul a izbutit să lumineze deplin structura, fiinţarea şi semnificaţia operei de artă. Alternînd metoda istorică cu cea fenomenologică, privind cînd cauzele şi efectele producerii operelor de artă, cînd opera de artă în ea însăşi, în esenţialitatea ei, independent de chipul producerii şi al urmărilor acestei produceri, autorul a putut depăşi relevanţa, poate mai unitară, dar indiscutabil mai restrînsă, a oricărei estetici strict filozofice. În partea relativă la opera de artă, vorbesc, expun, adîncesc, definesc deopotrivă un filozof, un istoric, un iubitor de artă, un sociolog, un moralist, un scriitor. Aceasta este şi partea cea mai originală a volumului apărut, deşi în celelalte părţi meritul autorului nu este mai mic, dată fiind dificultatea unui tratament strict estetic, ce implică atîtea amputări şi reduceri, referitoare fie la conceptul de estetică, fie la valoarea estetică.

Atît cînd priveşte marile probleme ale conţinutului ştiinţei esteticii sau ale valorii estetice, cît şi cînd analizează elementele constitutive, principale sau secundare, ale realităţilor estetice, autorul prezintă poziţiile şi concepţiile de seamă pentru a le valorifica la lumina spiritului său critic. Bogăţie de material vechi şi nou, pe de o parte ; selecţie printr-o bine chibzuită critică, pe de altă parte, acestea sînt calităţile principale ale sistemului de faţă.

Să dăm cîteva pilde. Mult dezbătuta problemă a *formei şi conţinutului operei de artă* se bucură, în această privire sistematică, atît de o completă expunere istorică, precum şi de o dreaptă judecare care conchide la solidaritatea conţinutului cu forma, întrucît «între una şi alta există o relaţie funcţională permanentă» (p. 101). Chiar dacă, precum spunea Herbart, conţinutul este în artă un element extraestetic, adică un material divers şi care numai cînd este format capătă sens estetic, nu este mai puţin adevărat că fără conţinut forma nu poate exista. Disociaţia dintre formă şi conţinut în opera de artă este o operaţie mintală, o analiză care real nu are nici o eficacitate, fiind vorba de o realitate organică şi deplină. Nu lipsesc din acest capitol nici istoricul acestei probleme, de provenienţă platonică, nici amintirea acţiunilor mai recente ale unui Zola, Ibsen, Flaubert sau alte puriştilor care voiesc o artă fără subiect ; în chipul acesta, autorul evidenţiază dialectica problemei, poziţiile potrivnice şi arată con-

cluziile absurde la care ar ajunge exagerarea uneia dintre cele două chestiuni. Istoric și critic, descinzînd dintr-o bogată referință bibliografică, din care nu lipsesc nici G. Simmel, J. Volkelt, E. R. Curtius, R. Hamann, ca și un Plotin, Fr. Schlegel, Schopenhauer, întărită de o seamă de exemple și observații personale privind arta Renașterii și ale unor personaje ca Rembrandt sau Flaubert, concluzia se degajă limpede, simplu, convingător.

Deosebit de pline și bine expuse cele patru momente constitutive ale operei de artă : *izolarea,* noi i-am spune «individuarea», întrucît e vorba de separarea operei de artă de celelalte fenomene spre o existență proprie, așa cum este aceea a omului față de cosmos, *ordonarea, clarificarea* și *idealizarea.* Chiar dacă rămîne discutabilă opinia că opera de artă apare pentru a aduce ordine (p. 122), poate e mai just a afirma că opera de artă apare pentru a aduce omului bucuria creațiunii, sau că arta promovează realitatea către o regiune ideală, de vreme ce s-ar putea ca tocmai regiunea «ideală» să fie mai «reală» decît «realitatea» din concepția autorului, aceste momente evidențiază, în chip magistral, chipul în care arta devine un întreg plin de atîtea însușiri.

Utilizînd contribuțiile subtile ale unor esteticieni și filozofi de valoarea unui H. Nohl, R. Hamann, H. Wölfflin, O. Walzel, G. Simmel, autorul familiarizează pe cititorul român cu metoda tipologică, prezentînd, rînd pe rînd, tipuri artistice ca sfîntul, omul reprezentativ și omul de rînd ; ca peisajul transcendent, imanent și natura moartă ; ca eleatismul și heraclitismul ; ca viziunea plastică și cea pitorească etc., făcîndu-ne astfel să putem mai bogat semnifica și adînci calitățile operelor de artă. Chiar dacă unele tipizări pot părea neconvingătoare, iar altele arbitrar alese, denumite sau aplicate, de pildă nu ni se pare deloc potrivit a numi arhitectura catedrelor gotice «pitorească» numai pentru a o opune celei «plastice» a templelor grecești (p. 167) ; aceste conexiuni sînt, după cum însuși autorul ne-o spune, foarte sugestive, deși, adăugăm noi, nu necesare.

Am dat aceste pilde pentru a arăta factura consistentă și variată a esteticii prof. Tudor Vianu, care, alături de problemele esențiale, găsește loc și pentru analize și relații semnificative tot așa cum, alături de riguroasa metodă fenomenologică, apar tot felul de considerațiuni și confruntări istorice și critice sau de valorificări și corectări a tot felul de scrieri noi sau de stabilită autoritate.

Regretăm că nu putem insista asupra tuturor accentelor mai originale ale lucrării asupra căreia referim în general. Amintim, din prima parte, privitoare la problemele prelimiare ale esteticii, întreg capitolul numit *Valoarea normelor în estetică și tipurile lor* (p. 39 și urm.), unde, după o desăvîrșită considerare a poziției normative și descriptive, autorul conchide, printr-o exemplară argumentație, că estetica este o disciplină normativă, ceea ce este desigur mult prea adevărat, întrucît, pentru a putea stabili în experiență ceea ce este frumos, trebuie să știi mai întîi ce este frumosul. În acest capitol, admirabil organizat, cititorul poate afla care sînt normele generale sau formale ale acestei științe noi (*unitatea* și *originalitatea*), precum și normele particulare, fie ele istorice, tipologice etc., iar din partea treia, consacrată, după cum am mai arătat, operei de artă, amintim și capitolul relativ la stil, unde se găsește o limpede diferențiere între *tip, stil* și *manieră,* noțiuni atît de confundate în critica de artă curentă (p. 176 și urm.). «Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalității lor», fiind, prin urmare, o noțiune pur sistematică. Dimpotrivă, stilul este, pe lîngă o noțiune sistematică, și una istorică, el fiind definit ca «unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la cercul de cultură» (p. 178). Cît despre manieră, aceasta este o simulare a stilului, aici nefiind, ca în cazul stilului, vorba de o armonizare între originalitatea individuală și cea a timpului sau a societății. «Sînt astfel manierați artiștii academici, care mențin norma unei inspirații clasice în mijlocul unor împrejurări care s-au schim-

bat... versificatori moderni care compun în formele poeziei persane din veacul al XIII-lea și al XIV-lea, afectînd stilul lui Hafiz și Saadi, poeți franțuziți în mai toate literaturile naționale, nu numai în literatura română» (p. 179).

Capitolele finale ale volumului I din *Estetica* profesorului Vianu aduc o seamă de considerații despre elementele eteronome ale artei (ca sexualitatea, munca, viața socială, religia), sau despre diferențierile sociale și psihologice ale artei, cartea încheindu-se cu o privire asupra locului artei în civilizația modernă, în care arta s-a individualizat și autonomizat.

După zece ani de la apariția *Dualismului artei*, în care d. Tudor Vianu familiariza lumea de la noi cu o terminologie și o metodă tipologică și dualistă venită din Germania, pe atunci paradis al filozofiei culturii și artei, și după aproape patru ani de la tipărirea volumului *Arta și frumosul*, în care o parte din considerațiile despre eteronomia artei din volumul prezentat aici erau deja constituite, profesorul de estetică de la Universitatea din București își încheagă, încă relativ tînăr, cunoștințele și cercetările într-un sistem plin de substanță, veghind ca în primul rînd elementul estetic să fie valorificat și înțeles ca o realitate de sine stătătoare. Profesorul, specialistul și omul de cultură au izbutit din plin, umplînd astfel unul din golurile mult simțite ale mișcării filozofice de la noi, în ansamblul căreia făcîndu-se atît de puțină filozofie, cu atît mai mare este meritul celui ce a realizat un sistem de estetică într-un chip cu totul exemplar.

Criticist *par excellence*, adică nedogmatic și numai la mare nevoie metafizician, profesorul Tudor Vianu a izbutit să configureze o estetică bine închegată și plină de substanță, de real folos pentru studenții și iubitorii de artă, și de real interes pentru ceilalți esteticieni, străini sau nu, care pot urmări aici activitatea matură a unui serios cercetător, ajunsă la punctul culminant al unei sinteze ce-și găsește prețul în bogata ambianță a informației și în valorificarea, prin comparație, selecție și criticism, a celor mai autorizate concepții estetice."

Tot în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 7, iulie 1936, Petru Comarnescu își continuă precedenta analiză extinzînd-o asupra volumului al II-lea, între timp apărut. Dăm și din această analiză un amplu fragment. În afara altor merite, Petru Comarnescu situează poate cel mai exact în contextul românesc, al necesităților literare și culturale, apariția *Esteticii* :

„...Dacă dintru început am observat că cel de-al doilea și ultimul volum conține un material mai abordabil, am făcut-o cu gîndul de a recomanda lectura lui oricărui iubitor de artă și literatură, acest volum părîndu-ni-se a poseda toate virtuțile de îndrumare a păturii mai largi a doritorilor de cunoaștere. Prin natura lui și în ciuda clarității sale, primul volum nu poate orienta decît pe specialiști, pe cînd cel de-al doilea, tratînd obiecte mai familiare tuturor, poate constitui o satisfacție și pentru omul de știință, ca și pentru iubitorul de artă.

Și încă o considerație ne-a determinat a începe cronica aceasta cu astfel de recomandări : volumul prezent înlătură atîtea prejudecăți curente, atîtea unilateralități înrădăcinate nu numai printre spectatorii artei, dar și în rîndurile criticilor și apreciatorilor mai pretențioși, încît, pe măsură ce-l citeam, ne gîndeam cu entuziasm cîte discuții inutile ar înlătura și cîte poziții, pe cît de false pe atît de autoritare, ar fi nimicite dacă susținătorii lor ar citi *Estetica* profesorului Tudor Vianu.

Dacă, pentru știința noastră, sistemul acesta înfăptuiește o operă de constructivă explicare și orientare, rămînînd un bun în sine, o contribuție creatoare a autorului, atît în cadrul științei estetice cît și în cadrul vieții noastre culturale (în care puțini profesori sînt în stare să-și sintetizeze obiectul ce-l predau), pentru lumea amatorilor și judecătorilor producțiilor artistice el constituie o comoară de date, completări și precizări, de care se simte atîta nevoie, mai ales într-o societate ce nu are suficientă în-

credere în valori și ale cărei elite, chiar, nu dovedesc decît arareori înțelegere și prețuire față de adevăratul spirit critic.

Și acum, trecînd la operă însăși, trebuie să arătăm chipul în care autorul și-a organizat materialul, adică metoda sa de lucru. Avînd de tratat două probleme mult dezbătute în gîndirea estetică mai nouă, procesul creației artistice și procesul de cunoaștere și apreciere a operei de artă (pentru care autorul a găsit fericitul termen de «receptare»), d. Tudor Vianu, spirit critic prin excelență, după cum arătam și în cronica privind primul volum al *Esteticii* (în numărul din martie 1935 al acestei reviste), nu neglijează nici una din pozițiile vrednice de considerat, demonstrînd elementele lor valabile, conferindu-le și, în cele din urmă, completîndu-le sau reformîndu-le, după cum este cazul, într-o privire sintetică. Procedare critică, intelectualist critică, așadar, față de o serie de probleme pe care, de cele mai multe ori, psihologia părea a fi pus exclusivă stăpînire, așa cum odinioară făcuse misticismul. Căci nu ne deprinsesem oare să credem că «plăcerea» estetică și «emoția» estetică, deci simțuri exploatate mai mult psihologic, sînt elementele ce caracterizează receptarea operei de artă ? Și cînd psihologii puseseră stăpînire pe știința esteticii, explicarea cea mai favorizată nu devenise teorie a simpatiei estetice, ce promova o emoție estetică dobîndită prin cufundarea spectatorului în obiectul contemplat, prin confundarea lui cu obiectul ?

Față de exagerările sau unilateralismele psihologice dintr-o anumită estetică, profesorul Vianu ia o atitudine criticistă, ținînd seamă de ele, dar arătîndu-le insuficiența, neajunsurile sau nerelevanța lor estetică. În capitolele atît de profunde și de clare privind receptarea operei de artă, autorul distinge feluritele elemente, simultane sau succesive, ce compun acest proces de apropiere și judecare a operei de artă, arătînd că nu există o emoție estetică (așa cum mai cred simplii iubitori de simplisme teoretice), ci o serie de emoții estetice conextensive cu durata

perceperii frumosului artistic. «Starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci se împletește și se sprijină pe un schelet de numeroase acte intelectuale» (p. 111). Naivei și atît de comunei păreri că receptarea operei de artă este un proces emoțional și doar atît, d. Tudor Vianu îi substituie, pe temeiul unor bogate date și interpretări, concluzia că «receptarea completă a artei cuprinde... elemente critice și analitice, acte de judecată și estimație destul de dezvoltate» (p. 116), chiar dacă poziția inițială a spectatorului, atitudinea lui estetică, este constituită, în primul rînd, dintr-o abandonare naivă a spiritului în puterea aparenței.

Valorificarea artei, așadar, ca un proces complet și deopotrivă sentimental ca și intelectual, ceea ce nu se ține decît rareori în seamă de mulți dintre criticii care vor să orienteze gustul public, fără ca ei înșiși să fie orientați îndeajuns. Meritul lucrării acesteia constă și în aceea că toate chestiunile esteticii sînt înfățișate în complexitatea lor, diferitele tipuri de explicație alăturîndu-se cu evoluția istorică a experienței estetice, pentru ca apoi autorul să le judece și să le îmbine. Îndeobște, autorul nu reduce fenomenele estetice, ci le completează, le întregește, firește nu fără un prealabil discernămînt. Semnalăm, în această privință, capitolele despre gustul estetic, despre judecățile artistice și despre criteriile ierarhizării artistice, care au marele rol de a nimici o seamă de confuzii și absurdități.

Și parcă în nici o altă lucrare autorul nu s-a mișcat cu mai multă libertate, lucrînd atît de viu pe un material viu, cum este în special acela din prima parte a volumului II, privind structura și procesul creației artistice. Aici întîlnim problemele de generală circulație (dar atît de incompetent discutate în genere), ca problema geniului, a talentului, a artistului, luați și judecați față de omul comun sau de viață, și tot aici găsim studiul calităților structurii artistice și al momentelor procesului de creație artistică.

Criticist cu o arzătoare dorință de completitudine și de cuprindere substanțială, pas cu pas și mereu întemeiat pe empirie, pe mărturisirile creatorilor mai lucizi sau pe observațiile tuturor esteticienilor de seamă, autorul dovedește o rară putere de prezentare a materialului, în același timp erudită, adînc analizată și ierarhizată și, firește, consolidată, în cele din urmă, de judecata estetică.

Nicăieri nu am întîlnit o mai abundentă și esențială consultare a artistului despre chipul în care creează el și totodată o stabilire științifică a acestor date autentice. Valéry, Rilke, Flaubert, Maria Bașkirțev, Delacroix, Katherine Mansfield, Tolstoi, Nietzsche, Wagner, Goethe, A. Gide, P. Claudel, frații Goncourt, Zola, Fr. Gundolf, Poe, Jules Renard, Novalis, Baudelaire, Jean-Paul, Maupassant, Thomas Mann și mulți alți creatori propriu-ziși (și arătați aici într-adins fără nici o ordine, tocmai spre a se vedea cuprinderea experienței și trăirii artistice pe care autorul își ridică observațiile și judecățile, intuițiile și argumentările, alături de alți esteticieni) constituiesc izvoarele ce aduc atîta substanțialitate înțelegerii noastre relativ la tainele, sensurile și etapele creației artistice.

Semnalăm concepția că artistul, pentru a fi înțeles, nu trebuie socotit doar ca o potențare a omului comun (deși este și aceasta), așa cum face psihologia, ci se cuvine a-l studia și propriu-zis estetic, adică așa cum se comportă el ca om al creației. Concepția geniului este lărgită dincolo de domeniul artei (în care fusese circumscrisă de Kant), adică în toate domeniile spiritului, indivizi cu acea spontaneitate și originalitate ce definesc geniul, prin care se rostește nu numai un artist dar și un om, putînd apare în orice domeniu spiritual. «Pe cînd din operele talentului ne vorbește numai un artist, în cele ale geniului se rostește un om» (p. 48).

Semnalăm, pentru claritatea și cuprinderea lor completă, următoarele chestiuni tratate : diferențierea dintre geniu și talent, relațiile dintre omul comun

și artist, stările creației artistice, atît de subtil analizate și corelate, printre care și gingașa idee a inspirației ce oferă germenele operei pe care invenția îl dezvoltă, în fine, diferențierile creației și creatorilor.

Întrebuințînd din plin toate cîștigurile psihologiei, prof. Tudor Vianu le completează sau amendează prin judecăți propriu-zis estetice, ajungînd mereu la complete și satisfăcătoare concluzii, ce feresc, repetăm, de unilateralism, exagerare sau îngustime.

E izbînda de maturitate a acestui spirit atît de productiv de a fi reușit să risipească o seamă de prejudecăți psihologice, mistice și raționaliste, o seamă de considerații nefundate pe experiență, dar și de a aduce în toate problemele atitudinea cea mai completă și mai echilibrată, soluția cea mai satisfăcătoare. O pildă : în ceea ce privește creația artistică, vechea prejudecată iraționalistă acorda rațiunii doar un rol secundar și periferic în elaborarea operei de artă, ba chiar erau unii gînditori și artiști care susțineau că, acolo unde intervine rațiunea, dispare [simțirea] estetică, totul devenind rece, artificial, convențional. D. prof. T. Vianu ne arată netemeinicia și îngustimea unei atari poziții, conchizînd că «această prejudecată trebuie întrecută. Creația artistică este un proces complex și înlăuntrul lui analiza neprevenită trebuie să distingă deopotrivă acte ale spontaneității iraționale și acte al mediațiunii raționale. Numai dozajul acestor două feluri de acte este deosebit, după tipul căruia artistul îi aparține» (p. 86). Într-adevăr, «intuitivii și vizionarii datoresc mai mult inspirației ; plasticizatorii mai mult execuției. Pentru unii, procesul creației este pătruns de mai multe elemente iraționale ; celălalt face să intervină mai intens funcțiunile rațiunii. Dar aceste conexiuni n-au în ele nimic necesar. Sînt și cazuri care le infirmă. Astfel, Ed. Poe, poet vizionar prin excelență, folosea procedeele raționale ale creației. Iar fantasticul Jean-Paul trece, în *Estetica* sa, printre însușirile caracteristic ale genialității, chibzuința, *die Besonnenheit*» (p. 92).

Am dat aceste citate şi am căutat să sugerăm conţinutul volumului II al *Esteticii* profesorului Tudor Vianu, făcînd totodată unele constatări şi observaţii poate mai admirative decît ne este în obicei. Fiind o lucrare de sinteză, în care spiritul critic judecă datele vii ale empiriei şi experienţei artistice mai mult decît interpretează, ca în primul volum, sisteme, concepţii şi principii, se înţelege de ce aici nu mai putem adopta o atitudine critică de arătare a calităţilor ca şi a neajunsurilor.

Volumul II îşi are drept motiv tocmai năzuinţa de completitudine, pornind de la istorie, de la experienţă şi de la observaţiile şi judecăţile altora şi ajungînd la o sinteză vie, în care toate dobîndirile ştiinţei şi inteligenţei să fie prezentate sub veghea acelor idei clare şi distincte care constituiesc atmosfera filozofiei. Astfel fiind, nu avem a imputa autorului nici un neajuns, nici o contradicţie importantă, nici o scăpare din ansamblu.

Un critic atît de informat (mai precis erudit) poate lesne utiliza şi duce mai departe cîştigurile psihologiei şi sociologiei, ale istoriei artelor şi filozofiei culturii pentru a le topi în perspectiva supremă a ştiinţei esteticii. Aici nu întîlnim, ca în primul volum, acea schimbare de metode şi perspective. Aici totul se încheagă unitar şi consistent, lucrîndu-se viu pe un material viu, mişcîndu-se liber într-un domeniu bogat prin munca altora, dar avînd nevoie de o echilibrare, precizare şi întregire, ceea ce maturitatea ştiinţifică a profesorului Tudor Vianu a realizat exemplar. O izbîndă a ştiinţei noastre şi poate începutul diminuării penibilelor confuzii curente, ce stînjenesc atît de întristător atmosfera culturii noastre, unde este nevoie de-o înţelegere şi mai adîncă şi mai corespunzătoare şi de un spirit critic mai luminat, de felul celora pilduitor aflate în acest volum."

Ajungem acum, respectînd ordinea cronologică a apariţiilor celor mai importante recenzii, la cronica lui Vladimir Streinu din *Gazeta*, 2 aprilie 1935, cronică expeditivă şi în fond neinteresantă. O redăm

în întregime fiindcă ea a fost începutul unei polemici ce nu o dată a coborît, prin rîndurile semnate de Vladimir Streinu, la suburbanitate :

„Estetica s-a constituit ca disciplină a spiritului abia în timpurile moderne. Cei vechi, mulţumindu-se a scoate norme oarecum exterioare fenomenului de artă din grupări de opere cu caractere comune, nu s-au preocupat niciodată de o filozofie a artei şi nici, cu atît mai mult, de raporturile posibile ale esteticii cu sistemele gîndirii speculative. În antichitate, însuşi Aristotel concepea o *Poetică*, dar nu şi o *Estetică*. După B. Croce, organizarea acestei discipline coincide cu încheierea ciclului obiectiv de cultură al celor vechi şi naşterea atitudinii subiective moderne, mai precis «cu filozofia concepută ca ştiinţă a spiritului» despre el însuşi. În timp, fenomenul acesta nou se întîmplă de la Renaştere pînă în zilele noastre. Se va înţelege cu uşurinţă că dacă estetica în gîndirea europeană a apărut sub forme sistematice abia între secolul XVI şi XVII, cînd adică limba română se încerca să gîngurească pe traduceri din cărţi husite, la noi studiul respectiv n-a stîrnit nici o inteligenţă. În academia necompletă pînă azi a spiritului nostru naţional, fotoliul esteticii gol îşi aştepta ocupantul. D. Tudor Vianu, pornit din poezia lirică şi ajuns prin critica literară la gusturi conceptuale, ceea ce indică o certă vocaţie a ideilor şi nicidecum o fugă calculată din actual — cum i s-a imputat — este primul estetician al tinerei noastre culturi. D-sa a tipărit de curînd un compact volum I din *Estetică*, unde problemele artei sînt urmărite în toată complexitatea lor de raporturi cu sexualitatea, munca, viaţa socială şi religia, dar mai ales opera de artă este analizată la lumina noilor teorii ale specialităţii în autonomia sau autotelismul ei, după o expresie recentă în acest sector de preocupări. Dacă ar fi să spun ceea ce m-a interesat mai mult în studiul d-lui Vianu, aş numi fără şovăială capitolele care tratează materia proprie a esteticii, capitolele ei relaţionale urmînd pe al doilea plan de atenţie. Astfel, mă voi opri în cronica de azi numai asupra părţii

a treia, *Opera de artă,* și în special asupra capitolului doi : *Formă și conținut.* Istoricul chestiunii se rezumă, după d. Vianu, la pozițiile cîtorva filozofi, dintre care cei mai cunoscuți sunt Herbart, Schopenhauer și Hegel. În timp ce primul stabilea preeminența formei asupra conținutului în structura fenomenului artistic, mergînd pînă la a expulza conținutul din sfera de valoare estetică, al doilea inversa termenii, subordonînd ideii forma, care se înnobilează exclusiv din reflexele cuprinsului, pentru ca Hegel să considere unitatea sintetică sau, mai exact, sincretică a celor două componente din opera artistică. D. Tudor Vianu urmărește apoi cum disocierea arbitrară a elementelor de formă și ideație s-a exprimat și în formule și practice de artiști. «Tezismul» lui Dumas-fils și chiar modalitatea artei lui Ibsen așază accentul de valoare pe conținutul eteronom, pe cîtă vreme Th. Banville, în dexteritatea de exhibiție a ritmurilor sale, sau un Flaubert, în dorința «de a scrie o carte despre nimic», răstoarnă ierarhia celor dintîi după modelul teoretic al lui Herbart și Zimmerman. (Este regretabil pentru noi, cititorii, că d. Vianu nu caută a duce mai departe simetrizarea începută, că adică nu exemplifică, de asemeni, printr-un artist-tip unitatea sintetică hegeliană ; dar regretul rămîne numai al literaților inoportuni.)

Pentru a combate aplecările eretice esteticește ale creatorilor care exaltă unii forma, alții conținutul operei de artă, esteticianul român, în recompensa lipsei de ilustrație a concepției hegeliene, dezvoltă, pînă la înălțimi pe care le voi preciza, afirmația : «Solidaritatea conținutului cu forma este atît de mare, încît între una și alta există o relație funcțională permanentă». Aceeași idee o formulează d. Vianu de repetate ori, totdeauna cu strălucire și lapidaritate, limpezindu-se mai mult, fie ca «unitatea organică a formei cu conținutul», fie «forma operei există în unitate indisolubilă cu conținutul ei». Atît de sus se află pe această cotă spirituală esteticianul român,

încît se întîlnește cu esteticianul italian Benedetto Croce, cu care o bună bucată de drum merge la braț. (Rog pe esteticieni să-mi ierte trivialitatea.)

Iată :

Tudor Vianu

«Realizate deplin sînt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice.* Concepția artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relațiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn și semnificație. Astfel de relații pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rînd o legătură exterioară între semn și semnificație, și anume aceea a *alegoriei.* Statuile alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului I. C. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică felurite provincii românești.

Semnificația nu este dată în cazul acesta odată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în același moment, ci printr-un act de mediație, care îi permite să pășească de la semn la semnificație... Simbolul implică într-aceasta o altă relație dintre semn și semnificație. Interpenetrația lor este atît de intimă, încît spiritul n-are nevoie de nici o mediație pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintîi» (p. 103—104).

Benedetto Croce

«Persistînd în această exigență, ieșim, fără îndoială, din concepția artei înțeleasă ca filozofie și ca istorie, dar numai pentru a trece la concepția artei ca *alegorie.* Or, se cunosc bine insurmontabilele dificultăți ale alegoriei, după cum se cunoaște și se simte universal caracterul rece și contrar artei al alegoriei. Alegoria este unirea extrinsecă, adică juxtapunere convențională și arbitrară a două fapte spirituale, un concept sau o gîndire și o imagine, în virtutea căruia fapt se ia că această imagine trebuie să reprezinte *acest* concept. Și nu numai că, grație alegoriei, nu se ajunge să se explice caracterul unitar al imaginii artistice, dar se stabilește pe deasupra, în mod voluntar, o dualitate, căci, în această juxtapunere,

ideea rămîne idee și imaginea rămîne imagine, fără relație între una și alta, astfel încît, contemplînd imaginea, uităm, fără nici o pagubă și chiar cu cîștig, conceptul — și că gîndind conceptul împrăștiem iarăși cu cîștig imaginea de prisos și supărătoare... Această nevoie de a rezolva dualismul în alegorie duce, într-adevăr, la a perfecționa teoria intuiției înțeleasă ca alegorie a ideii și o transformă în teoria intuiției înțeleasă ca simbol, căci, în simbol, ideea nu mai valorează prin ea însuși, prin posibilitatea de a fi concepută separat de reprezentarea care o simbolizează, dar de a fi reprezentată într-un chip viu, fără gîndirea pe care o simbolizează. Ideea se dizolvă întreagă în reprezentare... devine numai semnul principiului de unitate pe care nu l-am găsit încă, dar existînd în imaginea artistică. Desigur, arta este un simbol, și în întregime un simbol, că adică are în toată integritatea sa o semnificație» (p. 31—33).*

Dacă d. Tudor Vianu îmi dă voie, în locul d-sale, aș fi citat în corpul capitolului respectiv pe B. Croce, pentru a arăta cu ce ilustritate a esteticii mă întîlnesc în reflexiunile mele ; aceasta cu atît mai mult cu cît raporturile dintre forma și conținutul operelor artistice constituiesc — după stabilirea autonomiei, autotelismului sau cum vor mai vrea esteticienii să-i zică artei-scop în sine — problema capitală a acestei discipline moderne.

Cu regretul de a nu putea prezenta mai departe sistemul de a avea o estetică al d-lui Vianu, îi recomand călduros opera cititorilor fără orientare în estetica timpului."

Tonul ironic, minimalizator, dar mai cu seamă insinuarea finală l-au iritat pe Tudor Vianu, care adresează *Gazetei* o scrisoare. Aceasta apare, mai întîi, cu enorme greșeli tipografice, în numărul din

---

* B. Croce : *Bréviaire d'Esthétique* (trad. G. Bourgin) (nota V.S.).

joi, 4 aprilie 1935 (și nu miercuri, 3 aprilie, cum va spune „precizarea" redacției), apoi textul corect, în numărul din 6 aprilie. Iată-l :

„O ERATĂ

În numărul nostru de miercuri am publicat o scrisoare a d-lui prof. Tudor Vianu. Spre regretul nostru, această scrisoare a apărut cu unele greșeli de tipar. Republicăm deci scrisoarea d-lui prof. Vianu cu speranța că de data aceasta nu va suferi retușul linotipistului."

„Domnule director

În numărul nostru de miercuri am publicat o Streinu își exprimă regretul că nu l-am citat pe Croce în legătură cu deosebirea făcută între *alegorie* și *simbol*, într-una din paginile *Esteticii* mele, de curînd apărute. Pentru că d. Streinu crede că esteticianul italian este autorul acestei distincții, sînt dator a-l lămuri că ea este veche de mai bine de o sută de ani și că prin romantici și Hegel a pătruns atît de larg în toate tratatele de estetică și a devenit un adevăr atît de curent al științei frumosului, încît nici Croce, nici subsemnatul n-am simțit nevoia de a lega aceste noțiuni de numele vreunei «ilustrități» cum spune d. Streinu. Ar fi un scrupul exagerat să citezi pe Darwin sau pe Copernic, afirmînd că «omul se trage din maimuță» sau că «pămîntul se învîrtește în jurul soarelui». Distincția dintre *simbol* și *alegorie* nu mai este inedită pentru cine stăpînește o informație oarecare în problemele esteticii. O expunere de ansamblu a esteticii, cum este a mea, trebuia însă să țină seamă de paralelismul acestor concepte, după cum un tratat de astronomie n-ar fi putut face abstracție de rotația pămîntului.

Socotind că d. Vladimir Streinu n-a urmărit decît informarea judicioasă a cititorilor săi, îmi place să cred că va găsi interesant adaosul meu lămuritor.

Rugîndu-vă să publicați aceasta într-un număr apropiat al *Gazetei* și mulțumindu-vă pentru ospitalitate, primiți domnule director, asigurarea deosebitei mele considerații.

Tudor Vianu

2 aprilie 1935"

Vladimir Streinu (căruia *Gazeta* îi rezervase — prin nota redacțională ce însoțea prima publicare a scrisorii lui Tudor Vianu, la 4 aprilie — dreptul la replică, „firește dacă va crede de cuviință") răspunde printr-o altă scurtă scrisoare, stăruind mai cu seamă în atitudinea minimalizatoare. Iată și acest răspuns :

„Domnule director

Am luat cunoștință de scrisoarea pe care, la data de 2 aprilie 1935, v-o adresează d. Tudor Vianu.

Mărturisesc că citind-o nu am scăpat, nici de data aceasta, de conformația literară a spiritului meu. Mi-a plăcut în primul rînd traiectoria ricoșată a lămuririlor d-lui T. Vianu, care, adresîndu-se dv., vorbea de fapt cu mine. Am admirat întotdeauna linia frîntă în oblicități, realizată cu desăvîrșire de știința biliardului. Așa încît, vă rog, pe același drum să-i retransmiteți răspunsul acesta. Dacă distincția dintre *simbol* și *alegorie*, ca forme de artă, aparține lui Hegel, aceasta s-ar fi dovedit mai bine cu indicarea unui text oarecare ; dacă distincția pomenită este un loc comun în estetică pentru cunoscători, atunci nu mai înțeleg pentru ce d. Vianu stăruie pe cale de argumentație să o facă plauzibilă (cine în astronomie mai caută azi susțineri raționale «rotației pămîntului» ?) ; loc comun fiind, îmi recunosc greșeala de a fi socotit *Estetica* d-sale drept un «sistem» și nu un manual, în care locuri comune sînt pe deplin justificate, sau «expunere de ansamblu a esteticii», cum singur și-o numește.

Aș putea încheia aici ; totuși, iată cum vede Hegel *simbolul :* «o luptă între *fondul* încă opus adevăratei noțiuni a idealului și *forma,* care nu îi este mai omogenă» (citez din *Cours d'Esthétique,* tr. fr.), adică nu ca o «interpenetrație» a lor, așa cum și Croce și d. Vianu îl consideră. Cît privește *alegoria,* Hegel o așază în rîndul fabulei, parabolei, proverbului, apologului, metamorfozelor. Croce însă, simplificînd numărul formelor posibile ale artei la simbol și alegorie, privește pe cea dintîi drept ipostază a îmbrățișării indistincte dintre fond și formă ; d. Vianu este așadar crocean, atît prin reducția la simbol și alegorie a formelor de artă, cît și prin modul de a le privi.

Primiți, domnule director, toată considerația colaboratorului dv. literar,

Vladimir Streinu"

Faptele păreau a se fi oprit aici, cînd, în *Revista Fundațiilor regale,* nr. 5, mai 1935, Vladimir Streinu reîncepe atacul, pornind de la volumul *Ion Barbu,* apărut între cele două volume ale *Esteticii.* Acuzele și ironia continuă, din nou Tudor Vianu este catalogat a fi un crocean nemărturisit etc. (vezi acest text în *Opere,* vol. III, *Note,* p. 682-684, în cadrul „dosarului" privitor la receptarea monografiei *Ion Barbu).* Vianu va răspunde ambelor atacuri într-o mai amplă întîmpinare intitulată *Mizeriile literaturii* (apărută în *Vremea* din 19 mai 1935). Iată prima parte a acestui text, cea privitoare la *Estetică* (pentru cea de-a doua, privitoare la *Ion Barbu,* vezi *Opere,* III, *Note,* p. 686-688) :

„Începînd a nota aceste gînduri despre mizeriile literaturii, trebuie să mărturisesc că nu sînt un mare amator de polemici. Firea mea, îndreptată mai mult către lucrarea liniștită și migăloasă a analizei, nu iubește lupta și zvîrcolirile ei. Mi s-a întîmplat uneori să asist la lupte de păsări, de patrupede sau de oameni. Cînd nu era grotescă, scena mi s-a părut întotdeauna lamentabilă. Nu puteam distinge dacă este mai mare mizeria victimei sau a agresorului. Și fiindcă faptul că există învingători, adică ființe care se pot bucura de starea nenorocitei victime în-

sîngerate, mi-a apărut totdeauna drept unul din cele mai regretabile rosturi ale vieţii pe pămînt. Recunosc că lupta este, după cum se spune, o lege a vieţii, o condiţie căreia cu greu i se pot sustrage vieţuitoarele. Dar dacă ea nu poate fi eliminată cu desăvîrşire, poate fi cel puţin suspendată sau îmblînzită. Iată de ce mi-a plăcut să extind zonele de pace în jurul meu. Locurile cele mai fermecătoare pe care le-am întîlnit pe pămînt sînt curţile interioare ale unora dintre mănăstirile italieneşti, grădinile care înfloresc şi se usucă între ziduri înalte, ochiurile de apă protejate de culmi muntoase.

Dacă am evitat mai întotdeauna polemicile literare, este şi pentru faptul că acei care le întreprind speră adeseori să dobîndească, pe această cale, o notorietate pe care operele lor nu le-o pot acorda. A intra într-o polemică înseamnă a deveni dintr-o dată obiectul discuţiei generale, o ţintă limpede pentru zeci, sute sau mii de priviri. Poţi să scrii nenumărate tomuri compacte, în care să închizi frămîntarea zilelor şi nopţilor tale, rămînînd totuşi un necunoscut. O polemică te poate face celebru într-o singură zi. Amatorii de celebritate sînt apoi bucuroşi de luptă, pentru motivul nemărturisit, dar transparent, că dacă încăierarea le poate aduce duşmani noi, ea le poate dărui şi unii prieteni. M-am ţinut departe de toate aceste zădărnicii. Pornit la lucru literar şi ştiinţific, m-am lăsat totdeauna călăuzit de interesele valorilor pe care credeam a le sluji, nu de acelea mărginite ale persoanei mele. Am dispreţuit deci, ca o nedemnitate, reclama în toate întruchipările ei, zarva în jurul propriei persoane şi toate manifestările în care scriitorul sau omul de ştiinţă vorbeşte mai mult despre sine decît despre subiectul său.

Cer, aşadar, iertare cititorului dacă, abătîndu-mă de la norma unei rezerve pe care am păstrat-o cu multă stricteţe, voi vorbi astăzi despre unele lucruri care mă privesc personal. Sînt însă clipe în care cel mai paşnic cultivator al grădinei sale, observînd buruienile care i-au invadat straturile şi omizile care i-au umplut pomii, pune mîna pe securea ucigătoare şi pe pompa care împroşcă otrava salubră. Înarmîndu-mă cu aceste unelte, voi face astăzi un act de bună gospodărie în folosul grădinii mele şi, poate, al grădinilor învecinate. Şi cum toate lucrurile trebuie să aibă un început, voi debuta cu un nume nou, pe care cititorii nu l-au găsit pe nici o carte, sub nici un studiu mai întins, cu numele domnului Vladimir Streinu. Dacă intrînd în polemică cu mine d. Streinu a dorit o notorietate, pe care operele sale absente nu i-o dădeau, el se poate felicita. Mîine va fi celebru.

În numărul din 2 aprilie 1935 al *Gazetei* din Bucureşti am avut surpriza să descopăr un foileton despre *Estetica* mea, semnat de numele consacrat marilor faime al d-lui Streinu. Despre această lucrare, care a dat literaturii noastre primul sistem de estetică, s-a scris puţin. Cartea mea nu şi-a găsit încă nici judecătorii, nici chiar cititorii. Mărturisesc că aşteptam ca această operă, prin concepţia pe care o manifestă, prin metoda ei şi prin aparatul critic care o însoţeşte, să fi deşteptat mai mult interes decît acela pe care l-am putut înregistra. Cîteva semne de simpatie mi-au ajuns totuşi, unele orale, altele scrise, dar impresia că sămînţa azvîrlită a căzut în pămînt fertil nu mi-a fost dat s-o încerc niciodată pînă acum. Există astăzi, poate, un interes mai viu decît altădată pentru literatura de imaginaţie. Operele de idei găsesc însă o slabă audienţă şi acei care li se consacră trebuie să lucreze în singurătate morală. O cronică despre volumul meu, singura care apărea într-o foaie zilnică, trebuia deci să mă surprindă. Ea ar fi putut însemna o întărire în sforţarea mea actuală : întocmirea celui de-al doilea volum al *Esteticii*. Articolul d-lui Streinu a fost însă o dezamăgire. D. Streinu credea că n-are de aflat nimic de la mine, refuza să-şi asimileze concepţia mea, ba chiar trezea bănuiala că din cele aproape trei sute de pagini ale volumului pe care îl avusese sub ochi, nu citise adevărat decît cîteva. După un palid

rezumat al capitolului *Formă și conținut*, asprul meu critic se oprea în fața distincției pe care o fac, în puține rînduri, între **simbol** și **alegorie**, declarînd-o împrumutată din *Breviarul de estetică* (1913) al lui B. Croce, al cărui text îl reproducea. D. Streinu credea deci că esteticianul italian B. Croce este autorul distincției dintre alegorie și simbol și că această descoperire datează din 1913. Era aci proba unei ignoranțe flagrante, pe care nu o puteam lăsa nerelevată. Am răspuns deci d-lui Streinu printr-o scrisoare adresată *Gazetei* și publicată, mai întîi cu multe greșeli de tipar, apoi într-un text restabilit, în numărul din 6 aprilie c. al acestei foi. Ignoranța este însă o vină minoră. Teologii nu o trec nici printre păcatele mortale, nici printre cele veniale. Se pare chiar că simplitatea spiritului este bine văzută în cer. Dar d. Streinu înfrunta furcile infernului cînd încheia cronica sa, după cele mai bune reguli ale insinuației. Îi abandonez tristul privilegiu al acestui procedeu și, înapoindu-mă la sensul obiectiv al discuției, iată ce informații suplimentare îi pot da despre problema raportului dintre simbol și alegorie.

Deosebirea dintre simbol și alegorie (termeni străvechi, dintre care cel dintîi este înfățișat ca o întrepătrundere adîncă între idee și aspectul sensibil, pe cînd cea de-a doua ca o unire exterioară și artificială a acestor doi termeni) a fost adeseori făcută în romantism. Între alții, ea a fost văzută de un Schelling și de un Solger. Distincția apare printre cei dintîi la K. W. Fr. Solger (*Ervin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 2 vol. 1815, ed. nouă 1907), unde *simbolul* însemnează contopirea unui concept cu un lucru particular, pe cînd *alegoria* nu este decît expresia unei idei generale printr-o aparență particulară. Schelling (*Philosophie der Kunst*, op. post., 1859, în vol. V din *Sämtliche Werke*, ed. K. F. Schelling) completează această dicotomie, distingînd între *schematism*, ca semnificarea particularului prin general, *alegorie*, ca semnificarea generalului prin particular și *simbol*, ca unirea lor într-o unitate absolută. Cine a izbutit însă să vehiculeze

aceste distincții cu mai mult succes a fost Hegel, care oferea în metoda dialectică un mod logic de a concepe relațiile dintre aceste noțiuni. Alegoria și simbolul puteau deci să fie concepute ca antiteza și sinteza dintre idee și materialul sensibil, deși Hegel însuși se decide la o deviație terminologică, atunci cînd, în locul acestor termeni consacrați pe atunci, întrebuințează noțiunile istorice de artă *simbolică* și *clasică*. Totuși, în succesiunea hegeliană, termenii de alegorie și simbol reintră în drepturile lor și teoria respectivă, în spirit romantic și hegelian, revine absolut la toți esteticienii veacului al XIX-lea, încît un cercetător ca M. Carrière (*Äesthetik*, 1859, cit. ap. ed. 1884, vol. I, p. 483) constată că termenii de simbol și alegorie aparțin nu numai științei, dar și culturii generale, artiștilor și publicului, deși el se plînge că în genere sînt rău înțeleși și dau loc la multe confuzii. Mișcarea mai nouă a științei n-a eliminat între acestea distincția pomenită, pe care continuăm a o găsi întrebuințată de esteticieni ca Dessoir, Volkelt, sau alții, care se dispensează totuși de a cita izvoarele, într-atît folosința acestor noțiuni li se pare intrată în uzul comun. Astfel, cînd Dessoir (*Äesth.u. allg. Kunstwissenschaft*, 1906, p. 184-185), observînd că într-o anumită operă de artă alternează simbolica naturală cu alegoria artificială, lămurește că în felul acesta factorul ideal (reprezentări și sentimente) se găsește «fie în intimă contopire cu forma obiectului, fie într-o legătură mai liberă», el nu citează pe autorii cărora îi este redevabilă distincția sa, de vreme ce aceasta a devenit cu totul curentă. Nici Th. A. Meyer (*Äesthetik*, 1932, p. 276 urm., în sp. p. 286 urm.) nu dă vreo referință în această ocazie. Am putea spicui, în lucrările mai noi, zeci de pasaje în care revine deosebirea despre care ne ocupăm. Spațiul nu ne îngăduie s-o facem. Aceeași deosebire revine, în sfîrșit, și la B. Croce, care nu simte nici el nevoia de a aminti pe cineva, după cum astronomul care ar afirma că pămîntul se mișcă în jurul soarelui n-are nevoie să citeze pe Copernic. Cum însă d. Vla-

dimir Streinu, căruia îi lipsește orice pregătire istorică în judecarea unor astfel de probleme, a întîlnit deosebirea dintre simbol și alegorie numai la Croce, d-sa a putut crede că esteticianul italian este autorul acestui paralelism de concepte și s-a simțit în drept să-mi impute că nu l-am trecut printre izvoarele mele. Citații sînt însă destule în cartea mea. Aparatul critic al *Esteticii* este dintre cele mai întinse, încît mă puteam dispensa de a-l încărca, amintind lucruri atît de universal cunoscute. Simplă piatră de construcție, deosebirea despre care ne-am ocupat a fost folosită în edificarea lucrării, pe care d. Streinu ar fi făcut mai bine să-și dea osteneala s-o priceapă și, după puteri, s-o judece în ansamblul ei. Dar pentru aceasta i-ar fi fost necesară cel puțin sforțarea de a parcurge întreaga carte, ceea ce este, oricum, mai greu decît de a-ți da ifose erudite și de a compune articolașe pentru gazete.

Credeam a fi terminat cu d. Vladimir Streinu, cînd mi se atrage atenția că d-sa a devenit din nou autor, ocupîndu-se, în *Revista Fundațiilor regale* (1 mai 1935), cu lucrarea mea asupra lui Ion Barbu, apărută între timp. Mizeriile literaturii sînt nesfîrșite ! [...]"

Mizeriile literaturii, mai cu seamă prin primele sale paragrafe, este un text foarte semnificativ pentru profilul atitudinii generale a lui Tudor Vianu. Apoi, cum s-a văzut, Tudor Vianu trece la chestiune, nu fără a-și manifesta (pentru prima oară) mîhnirea în fața unei anumite indiferențe față de produsul, incontestabil valoros și original, al muncii sale. Referindu-se la „obiecțiile" lui Vladimir Streinu, Vianu face precizări a căror claritate nu mai trebuie comentată. Tonul său e însă mai tăios, deși mîhnirea și neplăcerea de a fi fost „silit" să răspundă transpar cu ușurință.

Iritarea lui Vladimir Streinu atinge invectiva și grosolănia încă de la titlul răspunsului său : *Plagiatorul strateg (Vremea*, 9 iunie 1935). Vladimir Streinu încearcă în zadar să-l surprindă (așa cum o făcuse, dealtfel, și pînă acum) pe Tudor Vianu tocmai în

culpă de... probitate ! El nu reușește însă, așa cum se va vedea, decît să coboare în mod regretabil nivelul discuției. Reproducem textul integral :

„Ca urmare la articolul polemic, *Mizeriile literaturii*, al d-lui Tudor Vianu, publicat în *Vremea*, în baza dreptului legitim de apărare, facem loc răspunsului d-lui Vladimir Streinu."

„Cu esteticianul pre-coce Tudor Vianu, care față de izvoare se mișcă — recunosc — în luxul și maxima libertate a compilației, nu aș mai fi avut, după foiletonul din *Gazeta* (2 aprilie 1935), nimic de discutat. Cum însă *Vremea* (19 mai a.c.), care prin conducere și colaborări ocupă o poziție considerabilă în cultura timpului nostru, a făcut loc articolului polemic *Mizeriile literaturii*, semnat de fostul și întîmplătorul meu client, stima pentru cititorii acestui periodic mă silește a relua o dezbatere de fapt dezgustătoare. Va recunoaște oricine că nu poate fi plăcut lucru să mergi înapoi, cînd ordinea de zi a culturii, care respinge chiar plagiatul strategic, se încarcă de la ceas la ceas. Or, între foiletonul *Gazetei* și *Mizeriile literaturii* s-a așternut un drum de o lună și jumătate. Să nu înțeleagă nimeni că d. Vianu ar concepe pînă și scrisul polemic în dificultate. Nu. Animalele corpolente au adesea drăgălașe agilități sau numai mișcări grațioase, a căror subtilă savoare se dezvoltă pe contrastul lor cu masa de materie care le execută. Dar să se știe că întîrzierea răspunsului cu mizerii provine din pricina lipsei de măsură ce conține, atît în lauda autorului de sine, cît și în atacurile aduse. Căci pînă să fie adăpostit în cele din urmă de buna-credință și infinita delicatețe a conducătorilor *Vremii*, pamfletul sau pamfleacul d-lui Vianu a trebuit să cunoască severe peripeții. Așa încît, socotind dezbaterea de mai jos cu un firesc dezgust, nu urmăresc nici un efect literar. Din nenorocire pentru condeiul ce țin în mînă, o stare sufletească vîscoasă, de care voi căuta să mă liberez repede, îmi năclăiește vîrful peniței ca un clei de urechi.

Mizeriile... d-lui Vianu cuprind, precum am spus, laude de sine și atacuri. Omul cu un biet strapontin universitar vorbește astfel de *Estetica* sa : «Despre această lucrare, care a dat literaturii noastre primul sistem de estetică, s-a scris puțin. Cartea mea nu și-a găsit nici judecătorii, nici chiar cititorii. Mărturisesc că mă așteptam ca această operă, prin concepția pe care o manifestă, prin metoda ei și prin aparatul critic care o însoțește, să fi deșteptat mai mult interes decît acela pe care l-am putut înregistra».

Sau : «... impresia că sămînța azvîrlită a căzut în pămînt fertil, nu mi-a fost dat să o încerc niciodată pînă acum». Am subliniat, se înțelege, cele cîteva accente lirice de plîngere amară asupra propriei măriri, amintind suferința de culmi a întîiului «uns», Moise, al lui Jehova (Vigny), pentru ca vreun doctor întîmplător, constatînd urgența, să grăbească diagnosticul. Dar să supunem totuși științei comune aceste colosale afirmări.

A dat d. Vianu vieții noastre spirituale «primul sistem de estetică» ? Deoarece intonația gravă cade aci pe *întîietate,* omul de știință nu poate ignora decît cu mare vină sforțările către sistem, în domeniul esteticii, ale d-lui M. Dragomirescu. D-sa, cu cel puțin un sfert de veac mai înaintea noului Moise al esteticii române, a reflectat la problemele sistemului și, indiferent de ceea ce a izbîndit, a constituit apoi un corp de doctrină, poate fantezistă — dar originală. Așa încît «sistemul» d-lui Vianu ar fi să fie al doilea, dacă, bineînțeles, autorul lui se hotărăște a renunța pentru un moment la ignoranță (ceea ce nu cred că este cazul) sau la megalomanie (ceea ce s-ar putea întîmpla să existe). Mai departe, însă, nu și-a găsit d. Vianu «nici judecătorii, nici chiar cititorii» ? Curios. Cu lucrări personale ca *Fenomenul originar* sau *Eonul dogmatic,* dintre cele mai vechi, sau cu *Spațiul mioritic,* dintre cele mai noi, camaradul său de generație filozofică, d. Lucian Blaga, și-a dobîndit, dintr-un început, atît judecătorii cît și cititori, care l-au așezat pe drept cuvînt în rîndul adevăraților gînditori. Deci lipsa de public ad-

mirator nu poate fi explicată superior și sumar prin nivelul de cultură scăzut al timpului, ci mai curînd prin cine știe ce viciu organic al operei. Propun astfel esteticianului, ca să-i zic așa, crocean să mediteze cu oarecari întîrzieri asupra faptului semnalat și să se adăpostească la alte consolări. Dar proprietarul strapontinului universitar, absorbit pînă la suferință în calculul de a-și îmbrăca în plușuri roșii scăunașul de lemn, de a-i pune spetează de prestigiu, transformîndu-l astfel în fotoliu leneș, mai vorbește despre nu știu ce *concepție* a sa, ca despre pălăria sa (cer scuze : este tot cumpărată), precum și despre o *sămînță* aruncată în teren pietros. Foarte curios. Decît să se îmbete de o metaforă cu alcoolul evaporat de mii de ani, nu putea d. Vianu să servească minții noastre orbite o formulă rezumativă a concepției sale ? Căci de la cosmogonia *Rig-Vedelor,* prin Platon, Sf. Augustin, Kant, Schopenhauer, și pînă la modernul Bergson, destinul sistemelor de filozofie, chiar al celor mai complicate, rămîne neînduplecat : ele se prefac, condensîndu-se în *simple concepte,* cu care filozofii ulteriori completează alfabetul major al ideilor.

Această soartă a doctrinelor, de a se deshidrata pînă la cea mai uscată expresie sintetică a lor, nu a ocolit nici pe Bergson, adică pe teoreticianul valorii procesive a vieții morale, mortificîndu-l destul de paradoxal în formula curentă a «elanului vital», pentru a-l preda astfel dicționarelor filozofice.

Spre a nu ne depărta însă de domeniul d-lui Vianu, Croce însuși, de atîtea ori în partea teoretică a *Esteticii* sale, și-a rezumat sistemul, identificînd *intuiția* și *expresia* într-un tot indivizibil care este opera de artă. Cum de nu-și pune și d. Vianu singur în circulație lexicală «concepția» sa ? Oare din scrupul de a nu imita aci pe Croce ?

Așadar, liniile umflate și parabolice ale afirmațiilor sale despre sine profilează îngîmfări explozive, care nicicum nu pot fi semnul sufletesc al omului de știință, al umilitului și impersonalului benedictin din cîmpul esteticii române.

Am notat că *Mizeriile...* d-lui Vianu se distribuiesc pe două planuri : îngrijorătoare prețuiri de sine și atacuri. Să cercetăm și temeinicia acestora din urmă, procedînd asemănător. D-sa, din faptul că în foiletonul *Gazetei* nu comentam decît capitolul *Formă și conținut* al *Esteticii* sale, care «este de aproape trei sute de pagini», scoate concluzia că nu i-aș fi străbătut la lectură opera în întregime. Ciudat. Arătam acolo că problema centrală a acestei discipline moderne constă în modul de a concepe relațiile *formei* cu *conținutul* în opera de artă, că adică un sistem nou trebuie să modifice neapărat datele problemei capitale spre a putea fi luat în seamă ca atare ; că raporturile esteticii cu sexualitatea, munca, viața socială și religia se așează în vecinătatea și nu în miezul disciplinei ; că istoricul acestor chestiuni adiacente sau istoria esteticii cad alături de o atenție bine îndreptată. Era cazul d-lui Vianu, care cu o încruntare responsabilă vrea să facă — *risum teneatis* — sistem de estetică din istoria esteticii. În asemenea condiții ne mirăm că opul său, cuprinzînd «aproape 300 de pagini», l-a putut speria ; o adevărată istorie a specialității era susceptibilă de dimensiuni mult mai impresionante. A scris și Benedetto Croce o *Estetică* — o ! mai puțin cuprinzătoare decît a esteticianului nostru ; abia de 147 de pagini în partea ei teoretică, dar și acestea, vai, mai mici decît ale d-lui Vianu ! — *Estetică* însă împărțită onest în *Teorie* și *Istorie*. La sfîrșitul părții teoretice, Croce, prevăzîndu-l pe d. Vianu (adică nu, nici în această impostură nu este nou d-sa, mai èxact : comentîndu-i strămoșii compilatori), scrie : «Se prea poate ca acest tratat de estetică să pară oarecum mic dacă va fi comparat extrinsec cu groasele volume ce au fost consacrate acestei științe. Dar dacă se observă că aceste volume, nouăzeci din sută, sînt umplute cu materii în afara subiectului, cum sînt definițiile psihologice sau metafizice ale conceptelor pseudoestetice (sublimul, comicul, tragicul, umoristicul etc.), sau expunerea pretinselor zoologii, botanici și mineralogii estetice și a istoriei universale apreciată estetic ; și, în sfîrșit, dacă se observă că adesea se introduce în estetică, schilodită de cele mai multe ori, întreaga istorie a artei și a literaturii, cu judecăți asupra lui Homer și Dante, Ariosto și Shakespeare, Beethoven și Rossini, Michelangelo și Rafael, tratatul nostru nu numai că nu va apărea prea mic, dar se va înfățișa ca mult mai larg decît acelea care, dealtfel, lasă alături sau abia de ating cea mai mare parte din problemele dificile propriu-zis estetice...»

Prin urmare, d. Vianu, preocupat să întocmească un op monumental de «aproape trei sute de pagini», procedează întocmai lipind cu cap, din scrupul riguros de unitate, fie articole tăiate din volume anterioare proprii, cum sînt *Eleatism și heraclitism în artă, Idealism și realism* etc., fie rezumatele, după autori străini, ale unor chestiuni lăturalnice estetice, cum sînt *Teoria psihanalitică a artei, Arta și munca, Arta și viața socială* etc. Va recunoaște singur d-sa că a plimba articolașe de cultură din volum în volum, numai pentru a spori maldărul de maculatură necesar dobîndirii catedrei universitare, nu constituie nici o obligație pentru critica militantă de a se exprima asupra lor ori de cîte ori se tipăresc ; și va mai recunoaște, în seninătatea sa, celebră de acum, că operația, ca să-i zic altfel, adițională în cîmpul cercetărilor estetice, nu impune nimănuia datoria de a o privi drept *sistem*, ci simplă *sistemă*. Iată pentru ce am expus cititorilor *Gazetei* numai capitolele privind *opera de artă* și în special acela tratînd despre *formă* și *conținut*.

În strînsă legătură cu această realitate nucleară a științei frumosului, urmăream atunci un duios paralelism între concepția lui B. Croce și a d-lui T. Vianu asupra *simbolului*. Esteticianul pre-coce, de fapt post-coce, mi-a răspuns printr-o scrisoare, în care declara de «loc comun» punctul său de întîlnire cu esteticianul italian, un fel de piață publică a științei respective, ceea ce m-a făcut să-i replic pe aceeași cale că un sistem de estetică nu se cîrpește din locuri comune și că acestea, satisfăcîndu-se în simplul enunț, nu cer cheltueli de argumentație (căci

cine mai caută azi susțineri raționale «rotației pămîntului» ?) ; în aceeași scrisoare mă mai informa, căutînd a deplasa acuzația ce-i aduceam, că distincția dintre simbol și alegorie durează în estetică de la Hegel, ceea ce nu m-a putut clătina în plagiatul surprins. Și i-am servit, spre a arăta deosebirile de a concepe simbolul la Hegel și Croce, următorul citat din *Cours d'Ésthétique :* simbolul este «o luptă între fondul, încă opus adevăratei noțiuni a idealului și forma care nu îi este mai omogenă», adică o concepție a dualității operei de artă, depărtată întru totul de aceea a d-lui Vianu și Croce (inversați, vă rog, ordinea), care socotesc simbolul în unitatea indivizibilă a formei cu conținutul. Am impresia că citatul a fost util orientării d-lui Vianu, deoarece în *Vremea,* revenind asupra chestiunii, d-sa se face a surprinde la Hegel «o deviație terminologică de la ***simbolic*** la *clasic*». Adevărul, care nu se acomodează necesităților polemice ale d-lui nu știu ce universitar, spune că Hegel vede numai în arta clasică fuzionarea indistinctă a *formei* cu *fondul,* în timp ce B. Croce prezintă ***simbolul*** drept singura formă posibilă a artei. Această concepție a trecut nemodificată în cartea d-lui Vianu, fără ca la capitolul respectiv autorul italian să fie cel puțin menționat. Dar esteticianul istoriei esteticii, apăsînd pe confuzia strategică a concepțiilor cu terminologiile, îmi obiectează prin *Vremea* că ***simbolul*** se găsea dincolo de Hegel, chiar în uzul romanticilor. La ce se poate recurge, oameni buni, pentru a face pe autorul «primului sistem de estetică» la noi să distingă, mai înainte de a cere o catedră universitară plină, între circulația literară a unui termen și funcțiunea lui de concept estetic !

Numai împingerea tactică a acestor două planuri unul peste altul dă d-lui Vianu posibilitatea de a nota salvator cu privire la concepția lui Croce despre simbol : «Nu simte nici el nevoia de a aminti pe cineva». Foarte ciudat. La pagina 35 din partea I-a a *Esteticei* sale de la 1902, Benedetto Croce, după ce critică ***istorismul*** și ***intelectualismul*** în estetică,

naturalismul, ideile în ***artă, arta tezistă*** și ***tipicul,*** critică, de asemeni, modul de a fi văzut simbolul de către înaintașii săi, «continuînd a corecta aceste erori și a lumina echivocurile» ; iar apoi adaugă : «Cum însă simbolul apare ca inseparabil de intuiția artistică, el este un sinonim al intuiției înseși, care totdeauna are un caracter ideal. În artă nu există un fond dublu, ci unic.» A îndrepta o eroare în estetică nu poate fi altceva decît a te referi la confrații dinainte care au comis-o, a te diferenția de ei, a-i arăta global deci. Atît este de adevărat raționamentul, încît la pagina 454, partea a II-a a aceluiași volum, Croce precizează poziția lui Schelling și Solger în legătură cu simbolul. Deci, esteticianul italian amintește pe cîte cineva, implicit la p. 35, explicit la p. 454 din ***Estetica*** sa.

După toate acestea, găsesc inutil a mai lua în serios acuzarea ce-mi aduce plagiatorul strategic Tudor Vianu, că mi-ar lipsi, în domeniul anexat robinsonian de d-sa, «orice pregătire istorică în judecarea unor astfel de probleme». Să vedem, totuși. Îl voi urmări acum în istoricul pe care îl face d-sa simbolului. «Schelling... completează această dicotomie»... adică simbolul și alegoria de la Solger. Cum a crezut d. Vianu că Schelling putea să «completeze» pe Solger ? Iată cum : opera lui K. W. Fr. Solger poartă data 1815, iar acea a lui Schelling, postumă, arată pe copertă abia anul 1859. D. Tudor Vianu, în graba de a se fixa oricît de precar la Universitate, nu a dat încă peste amănuntul prețios că Schelling a fost numit de Goethe la Universitatea din Iena în anul 1802, cînd cursul său (***Filozofia artei***), ținut aci și reluat la Würzburg, s-a «răspîndit ca rezumate manuscrise în toată Germania», cum asigură Benedetto Croce pe acei care obișnuiesc să-l citeze ; iar Solger intră ca profesor la Universitatea din Frankfurt pe Oder abia în 1809. Așadar, d. Tudor Vianu să mai adîncească și istoria esteticii înainte de a solicita catedra plină universitară. Îi recomand ca mijloc mai expeditiv de edificare în chestiunea Schelling-Solger să deschidă orice istorie a disciplinei sale și

va găsi ordinea firească a celor doi esteticieni germani.

Grăbit să-mi şterg peniţa de clisa dezgustului amintit, cît mai curînd, îl văd pe plagiatorul strateg cu duble mizerii, cel cu sistemul de a avea o estetică, pe esteticianul istoriei esteticii, pe filozoful cu gustul decoratic al încruntării responsabile, pe tacticianul titlurilor uruitoare nemţeşti, îl văd predînd şi prădînd pe adevăraţii învăţaţi şi oameni de ştiinţă. în postura comică a clovnului care simulează sforţări uriaşe pentru a ridica o vezică de neant."

Nu înregistrăm un alt ecou direct al acestei neinspirate intervenţii (la care se vor mai referi, în trecere, G. Călinescu şi Al. Dima, notînd caracterul insultator şi nefondat al „opiniilor" lui Vladimir Streinu), decît cel al lui Mihail Sebastian, în *Rampa* din 12 iunie 1935 (titlul : *Un cuvînt la o polemică) :*

„Cititorul de revistă asistă de cîtăva vreme la o violentă încrucişare de condeie între doi scriitori de obicei foarte calmi şi stăpîniţi în scrisul lor : d-nii Tudor Vianu şi Vladimir Streinu.

Bucureştiul este, desigur, o patrie de polemişti, un cuib de temperamente fugoase, o reşedinţă de conştiinţe intransigente. Invectiva creşte aici în stare naturală, cu variante şi varietăţi infinite. Trecerea maidanului în cultură s-a făcut direct, fără schimbări de vocabular, maniere şi moralitate.

Dar din această republică a înjurăturii, a praştiei şi a geamurilor sparte, ne-am obişnuit să socotim lipsă cel puţin cîţiva oameni. Printre ei erau şi cei doi îndîrjiţi combatanţi de mai sus. D-nii Vianu şi Streinu păreau a locui alt cartier în cultura noastră, decît pe acela al mardeiaşilor. Într-o jună cultură plină de nervi şi istericale metafizice, erau doi intelectuali neaventuroşi, care cunoşteau greutatea cuvintelor. De atîţia ani de cînd le urmărim scrisul, nu ţinem minte să fi surprins sub semnătura lor o pripeală, o brutalitate sau un neadevăr. Ba — pentru a ne spune gîndul întreg — de multe ori le-am fi cerut parcă mai multă vivacitate. D. Vianu, metodic

şi cumpănit, d. Streinu, sever şi artist, duceau scrisul lor pînă la forme reci şi uneori impersonale.

Cu atît mai mare şi mai necăjită ne-a fost surpriza de a vedea izbucnind între aceşti doi critici, aşa de măsuraţi în expresie, o polemică dezordonată, nervoasă, repede deviată de la problemă la atac personal.

Ni se pare că avem dreptul să aşteptăm de la o discuţie între astfel de parteneri, un schimb de idei — fie el cît de impetuos — dar în nici un caz un schimb de insulte.

Dezbaterea în sine nu avea obiective prea iritante : era vorba doar de un capitol din *Estetica* d-lui Vianu în raport cu oarecari izvoare din Croce. O simplă confruntare de texte ar fi fost suficientă pentru a pune lucrurile la punct.

Din nefericire, au intervenit violenţele de limbaj şi acum nimănui nu-i mai arde de rezolvarea chestiunii discutate, ci doar de răpunerea adversarului.

Cine nu e angajat în această bătălie şi cine nu are prea dezvoltat gustul exhibiţiilor polemice, nu poate citi fără tristeţe paginile aruncate în luptă, ca nişte granate. Ultimul pamflet al d-lui Vladimir Streinu împotriva d-lui Vianu *(Plagiatorul strateg, Vremea,* 9 iunie 1935) este de-a dreptul deprimant. Nu pentru d. Vianu, nici pentru d. Streinu, dar pentru condiţiile generale în care se lucrează, se gîndeşte şi se scrie la noi.

«Plagiator», «animal corpolent», «clovn care simulează sforţări uriaşe» — cum e posibil un asemenea limbaj într-o dezbatere critică ?

Ce raport există între asemenea injurii şi jocul ideilor ? Întru cît decid ele de dreptatea sau nedreptatea poziţiilor în luptă ?

«Opinia publică», martor grosolan şi obtuz, ia parte cu bună dispoziţie la acest meci din care nu pricepe mare lucru, dar care îi flatează gustul combativ. «Bine combate ăsta, domnule !» Victoria e atît de uşoară, că devine dezonorantă.

E bine înţeles că noi nu luăm aici apărarea d-lui Vianu împotriva d-lui Streinu şi nici pe a d-sale

împotriva d-lui Vianu. Cine are dreptate în fondul dezbaterii — nu ne interesează pentru moment. *Știm însă că nimeni nu poate avea dreptate pe această cale !*

Polemica este și ea o metodă, care presupune simț de nuanțe, respect de adevăr, conștiință a proporțiilor juste. Chiar în ofensivă, chiar în șarjă, există limite obligatorii. Violența în gîndire cere neapărat stăpînire în expresie. Altfel își pierde prestigiul, calitatea, eficiența.

Sîntem convinși că e nevoie în cultura noastră de un spirit activ. E necesară prezența unui control permanent, care să nu cedeze nici banilor, nici amicițiilor, nici lenii, nici diletantismului. Numai o critică militantă, mereu prezentă, mereu decisă, poate restabili justele valori în scrisul nostru. Dar spiritul critic este una și spiritul de pamflet e alta.

Distincția aceasta se face tot mai greu la noi, și ajungem astfel în situația de a citi cu jenă, cu rușine, paginile pe care le publica zilele trecute un profesor universitar, d. C. Giurescu — pagini în care cuvintele «canalie», «nemernic» și «puturos» abundau. Cînd întîlnești asemenea cuvinte în cine știe ce rubrică de mizerii zilnice plătite, este poate dezgustător, dar în nici un caz grav. Cînd ele trec însă de zona periferiei intelectuale, pentru a invada zonele centrale, atunci nu mai este vorba de dezgust sau reprobare, ci de o descompunere a ideii de demnitate a inteligenței. La această descompunere colaborează domnul Vladimir Streinu. Este sigur că nu aceasta îi era intenția."

E oarecum un apel la urbanitate ; Tudor Vianu nu a mai răspuns — dealtfel nici nu avea la ce — și este sigur că *Plagiatorul strateg* rămîne unul din textele cele mai nedrepte și jignitoare ce i-au fost adresate în întreaga-i carieră.

După încheierea „ostilităților", în alte reviste și ziare continuă să apară cronici, recenzii sau articole în spiritul climatului favorabil, de prețuire, pe care-l

înregistram în cele scrise de Petru Comarnescu și Edgar Papu.

Așa, Ion Zamfirescu, în *Adevărul* din 23 iulie 1935, sub titlul *Un tratat românesc de estetică*, socotește *Estetica* un „punct hotărîtor în desfășurarea modernă a vieții culturale ...una dintre cele mai întemeiate și mai sistematice lucrări pe care le-a produs știința și gîndirea noastră pînă acum".

Trecînd în revistă conținutul primului volum, Ion Zamfirescu mai remarcă „orientarea sociologică largă și puternică" a lucrării, ce este dominată, după părerea sa, de ordine și consecvență, de armonie și logică a construcției, beneficiind de un stil elegant, bogat, clar. „Meritele multe și puternice" ale lucrării consacră întreaga activitate a lui Tudor Vianu, în care autorul vede pe întemeietorul disciplinei la noi.

Și Alexandru Dima (în *Familia*, nr. 5—6, septembrie-octombrie 1935), în seria discipolilor lui Tudor Vianu, se ocupă pe larg mai întîi de plasarea operei în contextul *lucrărilor fundamentale* ale culturii române umanistice, lucrări semnate de D. Gusti, C. Rădulescu-Motru, Vasile Pârvan, Nicolae Iorga, D. D. Roșca. Apoi, trecînd prin istoricul disciplinei la noi, ajunge la cîteva date caracterizatoare ale operei : „...2. Ca disciplină filozofică autonomă, în afara unui cîmp de precise aplicațiuni ale artei, precum a încercat constituirea unei «științe a literaturii» d. M. Dragomirescu, estetica n-a cunoscut la noi pînă acum un sistem propriu și independent, închegat din intențiuni pur teoretice. O istorie a puținelor noastre preocupări estetice dezvăluie, la prima vedere, motivele ce le-au însuflețit și care au crescut, fie din anume îndeletniciri literare, fie din considerații de ordin cultural. Întreprinzînd cercetări asupra fenomenelor literaturii românești, criticii noștri au trebuit — în mod natural — să utilizeze incidental concepții estetice împrumutate cugetătorilor străini. Începînd cu studiul despre *Principiile criticii* (1861) al lui Radu Ionescu, trecînd prin *O cercetare critică asupra poeziei române* (1867) a lui Titu Maiorescu, ce a dezvoltat cu acest prilej ideile

esteticii hegeliene, continuînd cu polemica Gherea-Maiorescu, apoi cu dezbaterea valorii esteticii populare la Odobescu, D. Zamfirescu și B. Delavrancea și pînă la *Mutația valorilor estetice* a d-lui Eugen Lovinescu, compusă și ea pentru justificări literare, ideile noastre estetice au crescut în marginea literaturii pe care doreau s-o explice și s-o valorifice.

Pe de altă, parte, o altă seamă de preocupări estetice a urmat cursul instrucției și educației estetice pe linia popularizării artelor în felul lui Odobescu și mai recent al d-lui M. Simionescu-Râmniceanu, G. M. Cantacuzino ș.a.

Cercetări estetice autonome și pur teoretice au răsărit abia în ultimul timp, tratînd cîmpul restrîns și special al unor anume arte, precum *Die Gedankenlyrik* (1913) a lui P. Cerna sau tratatul de *Estetică muzicală* a d-lui D. Cuclin (1933) sau, în sfîrșit, îmbrățișînd materialul divers al mai multor arte din punctul de vedere al unei probleme speciale, precum *Filozofia stilului* a d-lui L. Blaga sau *Despre stil* a lui P. Zarifopol.

Cu excepția d-lui M. Dragomirescu, autorul unui sistem de estetică cu aplicațiuni la literatură numai, d. Tudor Vianu e la noi primul creator al unui sistem de estetică ce se construiește exclusiv dintr-o intenționalitate teoretică, utilizînd materialele tuturor artelor din toate timpurile și de la toate popoarele și care se integrează în linia contribuțiilor valoroase ale istoriei esteticii. În cîmpul tinerei culturi românești, o astfel de singulară realizare se cere de aceea cu entuziasm prețuită, cu bucurie receptată, atent cercetată și nicidecum suburban considerată de ochiul confuz al gazetarului ce se crede competent în a-și însemna meschinele-i observațiuni în marginea oricărei opere de înaltă cultură.

3. Cristalizarea sistemului de estetică de care ne ocupăm s-a produs după o îndelungată pregătire teoretică și didactică de mai bine de zece ani și după o serie de alte lucrări parțiale ca aceea (teză de doctorat) despre *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924) și culminînd cu *Arta și frumosul* (1931).

Estetica d-lui T. Vianu este, dar, opera maturității sale ideologice și fructul copt al unei cariere universitare a cărei influență asupra formării filozofice a studenților n-a fost din cele mai mici. Construită din materialul divers al tuturor artelor, sistematizată cu o logică ce nu dă greș, utilizînd o metodă critică de o perfectă labilitate și folosind o abundentă informație istorică, estetica de care ne ocupăm e — în primul rînd — o creațiune a celui mai fin și mai autentic spirit academic. Gîndirea «geometrică» domină, în genere, pe cea a «fineții» fără a o exclude totuși, în atîtea capitole, în care abundă în același timp distingerea nuanțelor și relevarea subtilităților. Adăugînd la acestea adecvata stilizare a autorului, care scrie lapidar, precis, clar, prea sintetic însă uneori, sigur pe materialul ce-l stăpînește, realizăm o imagine aproximativă a calităților acestei cărți de seamă."

Al. Dima va reveni pe larg asupra *Esteticii* în volumul mai sus amintit.

Un interesant studiu publică Al. Busuioceanu în *Gîndirea*, nr. 9, noiembrie 1935, sub titlul *Dogmatism și relativism estetic — cu prilejul „Esteticii" d-lui Tudor Vianu.* Într-un stil și cu o ținută cu totul adecvată situației, Al. Busuioceanu formulează și unele rezerve și semne de întrebare ce pot fi luate în considerare cu toată seriozitatea, deși, după opinia noastră, *Esteticii* nu-i lipsește cîtuși de puțin o conștiință istorisită, așa cum crede a vedea Al. Busuioceanu.

Dealtfel, recenzentul ia în discuție doar primul volum al *Esteticii,* care, prin însăși natura problemelor ce le tratează, are un caracter predominant filozofico-teoretic. Abia în cel de al doilea volum Tudor Vianu avea să trateze problemele creației și receptării operei de artă, adică exact acele chestiuni asupra cărora Al. Busuioceanu insistă, așa cum se va putea constata din textul de mai jos. Apoi, un tratat de estetică de tipul celui conceput de Tudor Vianu, sau de alții, nu trebuie neapărat să fie și o

istorie a doctrinelor estetice — cu atît mai mult cu cît Tudor Vianu dăduse cu puțin timp înainte o *Istorie a esteticii* în texte alese și comentate. Discutînd despre obiect, norme și valoare, primul volum nu putea avea decît un caracter... normativ și „dogmatic" dominant, pe care Al. Busuioceanu îl subliniază mai mult decît textul însuși ni-l revelă azi. Parțialității punctului de vedere al recenzentului, întrebărilor pe care acesta le ridică în cea de a doua parte a studiului, îi vor răspunde capitole întregi din cuprinsul volumului II, ce avea să apară peste cîteva luni. „Sistemul" complet de estetică (ca dealtfel întreaga operă a lui Tudor Vianu) este departe de a putea fi socotit abstract, necoborînd în concretul operei și rupt de istorism sau psihologism, cum sugerează unele obiecții ale recenzentului. După cum s-a putut vedea, alți recenzenți insistaseră exact asupra acestor trăsături, considerîndu-le definitorii pentru concepția sistemului lui Tudor Vianu.

Oricum, opiniile lui Al. Busuioceanu (ce-și clădește demonstrația pe argumente luate din istoria artelor plastice, domeniul său predilect și care i-a adus afirmarea) merită reamintite. Iată textul integral al intervenției sale :

„O istorie a studiilor de estetică în România n-ar putea înfățișa azi mai mult decît un tablou cu totul fragmentar de încercări sau de concepții, într-un domeniu puțin definit și foarte rar conceput sub unghiul special al științei sistematice. Începînd cu studiile critice de odinioară ale lui Maiorescu și mergînd pînă la sinteze mai complexe, ca acelea ale d-lor Mih. Dragomirescu sau E. Lovinescu, estetica românească a fost aproape întotdeauna o teoretizare a criticii literare, atingînd rare ori regiunile speculației pure și urmărind încă mai puțin constituirea unei științe autonome.

Studiile d-lui Tudor Vianu, desfășurate în ultimii vreo zece ani și organizate metodic în jurul problemelor esențiale ale esteticii generale, sînt aproape singurele care încearcă constituirea acestei științe

la noi, pornind nu de la terenul empiric al criticii aplicate, ci de la principiile și metodele mai cuprinzătoare ale filozofiei.

E drept, nici d-lui Vianu critica literară nu i-a rămas străină. Încercări destul de temeinice, ca aceea asupra *Poeziei lui Eminescu* sau, mai recent, asupra poetului *Ion Barbu*, precum și numeroase studii mai restrînse asupra literaturii moderne și contemporane, au pus deseori în confruntare principiile sale teoretice cu fenomenul literar în sine, relevînd un critic cu multă reflecțiune și de mare înclinare pentru definiția sintetică a operelor și a artiștilor.

Punctul de vedere al d-lui Vianu, a fost astfel, chiar în critică, aproape întotdeauna acela al unui teoretician, care se oprește asupra fenomenelor, nu atît pentru a da definiția lor particulară, cît mai degrabă pentru a verifica sau pentru a explica și în concret principii și norme anticipat definite în abstract. Nu voi da decît un singur exemplu, concludent poate, pentru că el răsfrînge îndeajuns metoda d-lui Vianu. Definiția lui Eminescu, pe care a încercat-o în linii de frumoasă sinteză, pornește, în cartea sa, nu de la cercetarea amănunțită a vieții sau a felului particular al poetului de a-și scrie operele, ci de la premisa romantismului său. Cercetarea e o verificare a acestui romantism prin categoriile subordonate — ***Atitudini și motive romantice, Etica lui Schopenhauer, Voluptate și durere, Pesimism și natură*** — pe care criticul le caută și le descoperă în Eminescu, închegînd din ele, etapă cu etapă, imaginea unui romantism, anticipat și teoretic postulat. Capitolul din urmă, despre *Luceafărul*, e ca o încheiere simetrică, în care cititorul poate găsi nu numai o revedere sintetică a romantismului eminescian, dar și o reconstituire a însăși categoriei romantice în genere, care fusese punctul de plecare și premisa acestui studiu.

Înclinarea aceasta către abstracțiune, către generalizare și ordonare sistematică, trebuia să ducă în mod firesc, în activitatea d-lui Vianu, la închegări

teoretice importante în domeniul esteticii. Mai mult decît atît: o preocupare de orînduire metodică a cercetărilor sale — în care se reflectă temperamentul disciplinat al omului de știință — îl făcea să înceapă explorările sale, acum mai bine de zece ani, cu probleme inițiale, care deschideau perspectiva întreagă a esteticii moderne, continuînd aceste explorări și lărgindu-le neîncetat, pînă la cuprinderea întregului domeniu al esteticii și pînă la definirea lui din nou în sinteza unui sistem personal.

Punctul de plecare — înfățișat în lucrarea de doctorat, ***Das Wertungsproblem in Schillers Poetik***, publicată în 1924 — fusese în acel capitol al esteticii lui Schiller despre ***Poezia naivă și sentimentală***, în care, relevînd vechea ceartă dintre «antici și moderni», Schiller deschidea, de fapt, dezbaterea fundamentală a esteticii moderne: controversa dintre estetica formei și estetica conținutului, opoziția de concepție care desparte pe esteticieni pînă în studiile lor de azi și care îi împiedică a se pune de acord chiar asupra propriului obiect al științei lor.

Dezbaterea aceasta, în care se reflectă orientările fundamentale ale filozofiei veacului din urmă, l-a preocupat pe d. Vianu și în studiul său mai cuprinzător, publicat cu un an mai tîrziu, ***Dualismul artei***, unde problema anterior definită în estetica lui Schiller e urmărită progresiv în toată întinderea esteticii germane, pînă în ultimele ei consecințe moderne. Atitudinea sa în această controversă nu e încă hotărîtă. Spiritul critic al autorului se exercită deopotrivă asupra celor două curente de gîndire, ca și asupra încercărilor de sinteză ivite. Se simte totuși, în justificarea unora din doctrine, ca și în judecarea mai severă a altora, o înclinare pronunțată împotriva istorismului în estetică, precum și a evoluționismului sau relativismului care pot rezulta din el. Preferințele autorului merg către o concepție bazată pe specificitatea valorilor estetice și pe diferențierea lor sistematică în forme tipice de artă. Dogmatismul îndulcit al unui Worringer, în care

metodele deductive ale esteticii filozofice se întîlnesc cu verificările din cîmpul concret al istoriei artelor, par a-l fi satisfăcut mai mult pe autor, dîndu-ne un indiciu, încă nu formulat clar, totuși vizibil, asupra unei orientări posibile în cercetările viitoare.

Aceste preferințe și înclinații, mai mult lăsate a fi citite printre rînduri decît exprimate, se vor preciza în mare parte și vor căpăta formulări teoretice într-o lucrare mai tîrzie, care constituie oarecum preludiul ***Esteticii*** d-lui Tudor Vianu: lucrarea intitulată ***Arta și frumosul: din problemele constituției și relației lor***, apărută în 1931. Titlul însuși indica o diferențiere care decidea de orientarea cercetătorului. Propunînd ca obiect al esteticii numai ceea ce constituie sfera ideii de artă (frumosul creat, nu cel natural), și distingînd în constituția însăși a artei elementele pur estetice de cele extraestetice, d. Vianu se rînduia printre apărătorii unei științe autonome a esteticii, avînd de cercetat un obiect cu precizie delimitat, căruia deci și metode proprii urmează a-i fi aplicate. Iar cum aceste metode au de lămurit elemente care în esență se reduc la *valori* de ordin psihic și urmăresc să definească procesele de constituire a unor *forme*, socotite în ele însele eterne, cercetătorul e dus în mod logic la afirmarea unui dogmatism, pe care considerații de ordin secundar îl vor tempera cîteodată, dar care va rămîne totuși esențial în judecata sa asupra artei.

O lucrare antologică, în sfîrșit, apărută în timpul din urmă (1934), ***Istoria esteticii în texte alese***, însoțită de un studiu introductiv privitor la ***Kant și curentele esteticii moderne***, era ca o revedere a întregului material parcurs în cercetările anterioare și ca o revizuire a propriilor puncte de vedere înainte de a fi sintetizate în cadrul definitiv al unei estetici personale. Pregătirea autorului era astfel completată. Urmărită metodic, adîncită în explorări variate, atît ale domeniului teoretic, cît și ale celui concret al artei, ea avea să îngăduie autorului realizarea operei sale fundamentale, *Estetica*, al cărei prim volum a apărut anul trecut.

Ideile estetice ale d-lui Vianu ni se înfățișează în această nouă lucrare în rotunzimea complexă a unui sistem de gîndire îndelung elaborat și experimentat. Ele definesc o atitudine filozofică și o concepție asupra artei care pot fi urmărite în desfășurarea lor întreagă. Vom încerca să desprindem, în cele ce urmează, cîteva din temeiurile principale ale acestei concepții, care lămuresc îndeajuns poziția teoretică a d-lui Vianu. Și vom vedea totodată și obiecțiile esențiale ce i se pot aduce, obiecții care vor pune în discuție nu structura însăși, desăvîrșit logică, a gîndirii d-lui Vianu, cît mai degrabă punctul de vedere teoretic pe care *Estetica* sa îl reprezintă.

*

Piatra unghiulară în arhitectura teoretică a d-lui Vianu rămîne diferențierea dintre artă și frumos, pe care am găsit-o formulată încă din lucrările anterioare ale autorului. Estetica, în accepția sa, ca dealtfel în accepția celor mai mulți dintre esteticienii moderni, va fi deci știința frumosului artistic, a frumosului *creat*, spre deosebire de o filozofie mai largă, cu rădăcini în metafizică, pentru care un obiect de cercetare poate fi și frumosul în natură.

Poziția aceasta, pe care o dezbatere îndelungată în istoria esteticii o legitimează îndeajuns, îngăduie d-lui Vianu o scrutare mai de aproape a elementelor obiectului său. Frumosul artistic e înțeles de d-sa ca o valoare a culturii omenești, întrupată într-un anumit bun tangibil — opera de artă. Dar procesul de creație al acestei opere, ca și însăși destinația ei, implică numaidecît deosebirea dintre artist, opera creată și contemplația prin care opera devine înțeleasă. Cele trei sensuri principale ale cercetării estetice se desenează astfel de la început, rezumînd în ele condiționarea, ca și întreaga posibilitate de studiu al fenomenului artistic

Izvoarele unei asemenea cercetări sînt, firește, multiple. Ele merg de la considerarea operei în sine, ca o realitate pur formală, pînă la înglobarea ei în complexul istoric și social, unde opera de artă capătă înțelesul unei valori interumane. S-ar părea că și în metodă o varietate tot atît de largă de criterii va trebui să fie folosită pentru îndrumarea cercetărilor. Și, în adevăr, d. Vianu nu refuză nici una din metodele experimentate în acest vast cîmp de observație. Un eclectism mărturisit de la început face chiar să se întrevadă și diversitatea de cercetări, în care metodele rațiunii se vor întîlni cu cele experimentale și cu elementele variate ale observației realității.

Dar eclectismul acesta e folosit numai într-o anumită măsură. Căci o analiză mai de aproape a valorii estetice în sine și o diferențiere strictă în chiar definiția dată operei de artă vor duce la prevalarea unei metode raționaliste, prin care estetica, bazată pe criterii pur formale și de ierarhizare, devine o disciplină hotărît normativă și dogmatică.

Temeiul acestui dogmatism stă în deosebirea pe care d. Vianu o face în sensul însuși al ideii de valoare estetică. Pornind de la constatarea contradictorie a durabilității și caducității operei de artă, a acelui curios contrast prin care ceva din conținutul creației artistice e întotdeauna pieritor, deși poate trăi nelimitat, d. Vianu ajunge la o diferențiere de elemente în sînul operei de artă, prin care d-sa explică destinul contradictoriu al acesteia : sînt elemente estetice și extraestetice, care, împletite laolaltă, determină, unele eternitatea, celelalte vremelnicia artei. Cele dintîi reprezintă forma operei de artă, celelalte sînt legate de conținutul acesteia, și, prin urmare, de întreg complexul de condiții individuale, sociale și istorice din care opera a luat naștere. Estetica, năzuind a-și cere baze inalterabile, pe care să poată clădi științific, nu se poate ocupa decît de ceea ce constituie condiția eternă a operei de artă, deci de forma ei. Restul e o preocupare înrudită,

dar deosebită, pentru care ştiinţa formelor, a valorilor şi a ierarhiilor nu are nici metode, nici instrumente de precizie.

*

Se va recunoaşte în această poziţie dogmatismul afirmat de d. Vianu încă din lucrările sale precedente şi, în acelaşi timp, explicabila sa aversiune împotriva oricărui istorism care ar putea introduce o relativitate în judecarea creaţiei artistice. În ciuda eclectismului său aparent, d. Vianu e un partizan hotărît al acelei estetici a formei care a fost, în genere, predilecţia raţionalismului şi a idealismului secolului trecut. Estetica sa [nu] va căuta în realitatea istorică a operei de artă un element de explicaţie sau de definiţie, ci un control mai degrabă al normelor şi ierarhiilor raţional stabilite, care pentru artă trebuie să aibă, în acest caz, o valoare apriorică de prescripţii inalterabile.

Dar atitudinea aceasta restrictivă, care are, în adevăr, avantajul de a îngădui clădirea unui sistem raţional bazat pe specificitate definitivă, nu înjumătăţeşte ea, de fapt, înţelesul creaţiei artistice, pe care d. Vianu însuşi o defineşte ca «o valoare a culturii omeneşti» ? Eliminarea din preocupările esteticii a tot ceea ce reprezintă contingenţele cu realitatea istorică şi cu realitatea, în genere, nu transformă înţelesul artei într-o abstracţie schematică, a cărei perfecţiune devine inutilă cînd ea e golită de conţinutul ei ?

E drept, d. Vianu nu neagă acest conţinut, care constituie, de fapt, fiinţa carnală, concretul însuşi a artei. Dar d-sa neagă pentru estetică posibilitatea de a normaliza, de a pune în ierarhii durabile acest conţinut variabil şi legat de vremelnicia artei. Ştiinţa, care aspiră la formulări permanente, nu poate clădi decît pe elemente inalterabile. Iar elementele inalterabile nu sînt, în cazul nostru, decît normele şi ierarhiile valorilor. Dar atunci întrebarea logică se poate pune — şi ea atinge nu numai estetica d-lui

Vianu, dar estetica în genere : e arta pentru estetică, sau estetica pentru artă ? Şi ce utilitate poate prezenta o ştiinţă care, ajungînd la formulări dogmatice ireproşabile, nu poate atinge însuşi conţinutul obiectului ei ?

Dar împotriva acestui dogmatism estetic se mai poate ridica şi altă întrebare, încă mai esenţială : sînt, în adevăr, normele — oricît de generale — atît de inalterabile pe cît le presupune ştiinţa normativă ? Reprezintă ele criterii universale de judecată, ca să putem întemeia pe ele ierarhii definitive ? Să ne gîndim că estetica modernă începea a se forma în secolul al XVIII-lea, cînd, sub imperiul dogmatismului neoclasicist, lumea era convinsă de perfecţia absolută realizată în arta plastică grecească. Era vremea lui Winckelmann şi a lui Lessing, a lui Canova şi a lui Anton Rafael Mengs, cînd criteriile absolute pe care se baza estetica puteau proclama drept un ultragiu al frumuseţii mozaicurile bizantine din bazilicile de la Ravenna. Şi în aceeaşi vreme, Goethe putea merge la Assisi pentru a ridica imnuri în faţa micului templu antic al Minervei, refuzînd «cu aversiune» a intra în «trista, babilonica» clădire a Sfîntului Francisc, unde totuşi Cimabue şi Giotto îşi însemnaseră geniul lor în fresce inspirate.

Acelaşi dogmatism, adaptat altui gust, a trebuit mai tîrziu să recunoască valoarea de eternitate şi artei bizantine ca şi celei a primitivilor. Şi recunoaşterea aceasta a trebuit să fie bazată, fireşte, tot pe *forma* creaţiilor, nu pe conţinutul lor, supus prea multor contingenţe schimbătoare. Unde mai e însă criteriul inalterabil al normelor, valoarea lor universală, cînd judecata asupra artei e supusă unor transformări atît de radicale ? Nu cumva deasupra sau înapoia schematismului lor logic, ca o condiţionare apriorică, pornită din alte izvoare decît cele ale raţionamentului, există şi alte criterii de judecată, neglijate de ştiinţa normativă ?

Căci exemplele de incertitudine ale judecăţii celei mai dogmatice se pot înmulţi, atacînd adeseori elemente esenţiale ale esteticii. E destul să amintesc

de controverse insolubile, care și-au lăsat urma adîncă în creațiile artistice din epoci diferite. E arta imitație a naturii sau creație liberă, în care natura nu servește decît de pretext? E cunoscut raționamentul lui Leonardo: *«L'arte è nipote di Dio»*. Pentru că arta e fiică a naturii, care la rîndul ei e fiică a lui Dumnezeu. Leonardo exprima o judecată care oglindea concepția Renașterii întregi și care nu era decît reluarea concepției anticilor despre artă. Dar între el și antichitate se interpusese și concepția bizantină, pentru care arta era mai degrabă *ideea* decît manifestarea ei sensibilă în natură; și se interpusese și arta gotică, barbară pentru oamenii Renașterii, manifestînd în creații de înaltă inspirație o transfuzie neîncetată între real și ultrareal. Să mai amintesc și de concepția modernă a picturii, care, creînd ochiului o spațialitate nouă și căutînd temeiul realului mai degrabă în jocul sensibilității interioare decît în soliditatea lumii din afară, ajunge în arta contemporană pînă la o adevărată negație a naturii? Toate aceste transformări de viziune sau de concepție sînt, în același timp, și transformări de norme și de ierarhii estetice. Căci ceea ce însemna, de pildă, unitate de expresie pentru grec sau pentru artistul din Renaștere, nu mai era un criteriu și pentru artistul bizantin, obișnuit a descompune adeseori în elemente unitatea concentrică a unei imagini; ce însemna pentru antic și pentru Renaștere subordonarea tuturor elementelor plastice unuia singur, care era forma delimitată prin conture *(«l'arte del disegno»)*, nu mai e pentru pictorul modern, care suprimă linia și forma, subordonînd totul culorii.

Dogmatismul estetic a fost de obicei o teoretizare a concepției și a gustului clasicist în artă. El a fost o disciplină pentru artiști, care, privind lumea într-un anumit mod, voiau a da și o doctrină cu aparențe imutabile acestui mod de a vedea. Creat de greci, el avea să trăiască în concepția romană, avea să fie răsturnat și înlocuit cu un alt dogmatism, încă mai rigid, de bizantini, avea să reînvie în forme aproximativ antice pentru oamenii Renașterii, continuînd a-și exercita tirania și mai tîrziu, în perioada de revenire la antic prin academism. Criteriile de apreciere au variat însă întotdeauna, chiar sub aparențele cele mai rigide. Valoarea normelor s-a găsit limitată de problemele concrete ale judecății estetice și de gustul determinat al fiecărui epoci, dacă nu al fiecărui artist înzestrat cu puteri creatoare.

Ne găsim astfel în fața acelei condiționări apriorice anunțate mai sus, care nu suprimă posibilitatea normelor, dar care, de un alt extract decît rațional, pune în mare cumpănă valoarea presupusă eternă a acestora. Estetica, urmărind a defini elementele de creație și de existență ale operei de artă, n-ar putea ignora această condiționare. Diferențierea stabilită de d. Vianu în cîmpul cercetărilor estetice — artist, opera creată, contemplația — va trebui completată și cu acest element, nu mai puțin esențial, care e *gustul estetic*. Cercetările asupra artei se vor extinde în acest fel pînă la regiuni care depășesc poate procesul în sine al creației artistice. Dar, prin ele, esteticianul își va oferi cel puțin posibilitatea de a pătrunde, în studiile sale, pînă la rațiunea ultimă a operei de artă, care nu poate fi în forma, ci în conținutul ei.

Se înțelege că o asemenea lărgire a domeniului estetic și mai ales stabilirea unui astfel de raport de dependență a creației față de gustul artistic va face dificilă pentru estetică preponderența dogmatismului, sprijinit exclusiv pe norme și pe rațiune. Esteticianul va fi obligat și la alte metode și mai ales la o suplă acceptare a acelui istorism, atît de categoric refuzat de știința normativă. Opera de artă va fi pentru el o creație în sine, dar în același timp și o creație condiționată. Ea va putea fi supusă normelor întemeiate pe rațiune, dar valoarea acestor norme va fi condiționată de variabilitatea gustului estetic, care leagă creația de cultură și de complexul istoric al vieții spirituale.

D. Vianu însuși ne oferă dealtfel exemplul cel mai elocvent al aplicării necesare a unei astfel de metode, atunci cînd, de la estetica principală, d-sa

trece la critica aplicată a artei. Studiul său, pe care l-am amintit, asupra lui Eminescu, nu e altceva decît adaptarea istorismului la raționalismul dogmatic postulat de estetica sa. Căci, judecînd pe Eminescu prin categoriile romantice ale gîndirii lui poetice, derivînd această gîndire dintr-o sensibilitate precisă, care nu era numai a poetului, dar a unei epoci întregi, criticul subordona implicit inspirația artistului și creația lui față de un anume gust estetic, pe care studiul său încearcă a-l delimita și defini. Valoarea operei poetice a lui Eminescu poate fi eternă și inalterabilă, dar *în funcție* de acest gust estetic, care constituie însăși inspirația și sensul ei. A judeca poezia lui Eminescu în afară de romantismul din care pornește și în afară de sensibilitatea întreagă de care e impregnată ar însemna a înțelege această poezie ca pe o simplă abstracție sau ca pe un joc al unei rațiuni poetice, lipsit de sensul și de valoarea conținutului său uman și sensibil.

*

Cît privește gustul estetic astfel conceput, ca o condiționare apriorică a artei, e evident că el poate fi cercetat în raport cu creația, că el va determina o cercetare psihologică oarecum concentrică cu aceea a operei de artă. Normele estetice vor deveni, în acest caz, expresia unei sensibilități și a unui gust în care vom găsi turnată psihologia întreagă și a artistului și a timpului său. În raport cu contemplația, esteticianul se va găsi pe terenul istoric, unde va avea de urmărit variabilitatea înțelegerii creației artistice, de-a lungul transformărilor neîncetate ale gustului și sensibilității. El va avea de determinat astfel nu numai tipuri estetice, dar și cicluri estetice, înăuntrul cărora aceeași operă poate lua înțelesuri deosebite, poate cîștiga trepte înalte în ierarhia estetică sau poate cădea în desuetudine, după gradul în care opera răspunde sau nu gustului prin care este judecată.

Se înțelege că e vorba, în acest caz, nu de istoria însăși a artei, astfel cum e concepută de obicei, ca o urmărire în timp a succesiunii creațiilor artistice, ci de o istorie a condițiilor estetice, o reconstituire oarecum, prin analize variate, a idealurilor de artă, născute, transformate, dispărute, prin modificarea neîncetată a gustului estetic. Esteticianul se va găsi astfel în fața unei discontinuități istorice care va altera mult din valoarea generală acordată normelor estetice. El va constata că norma însăși, oricît de rațională, își are o traiectorie capricioasă, care n-ar putea fi măcar calculată. O istorie a artei, bazată pe aceste date, ar arăta cum destinul unei opere e înscris adeseori în evoluții limitate, care își pot încheia ciclul într-o anume epocă și pot reveni mai tîrziu, cînd condițiile de gust din care opera a luat naștere se pot reproduce, identice sau asemănătoare. El ar constata contemporaneități sau contraste curioase, care înlătură ideea oricărei evoluții sau permanențe. Ar vedea că Phidias, din care Renașterea întreagă își făcuse un fel de zeu, nu avea aproape nici un raport cu concepția de artă a italienilor, care teoretizau cu Platon și cu Aristotel, dar imitau în sculptură pe Laocoon și arta elenistică. Ar vedea, de asemenea, că artiști ai Renașterii, cum e un Verrocchio sau cum sînt Pollaiuolii, care își închipuiau că retrăiau idealul de artă al antichității, își găsesc corespondențele mai degrabă în sensibilitatea gotică decît în aceea a artei clasice. Iar goticul însuși, studiat pe aceleași baze, se va arăta ca o artă ale cărei înrudiri sînt adînci, nu numai cu barocul european, cu care e pus adeseori în relație, dar și cu forme de artă mult mai îndepărtate, preistorice, sau cu arte orientale, cu care n-a putut avea nici un contact, nici în spațiu, nici în timp. Și în același fel, transformări curioase de sens, uneori înțelesuri cu totul contradictorii, vom descoperi cînd vom urmări destinul uneia din aceleași creații artistice, sau destinul unui singur artist de-a lungul vremii, în contact cu transformările inevitabile ale gustului estetic. Pentru spaniolii din

vremea lui Filip al II-lea, un pictor ca El Greco — care nu era în fond decît un artist bizantin transplantat la sfîrșitul Renașterii — putea părea un rival al lui Tizian. Gustul vremii nu avea alte norme de judecată decît cele pe care marele venețian le dăduse picturii europene întregi. Ceea ce El Greco pune de la sine în arta sa — sensibilitatea, viziunea, concepția sa întreagă, pornite dintr-un gust în totul străin de al Renașterii — era pentru contemporani o bizarerie inexplicabilă a pictorului sau de-a dreptul semnul unei grave nebunii. El Greco a putut dispărea astfel, aproape fără urmă, din istoria artei europene, vreme de mai mult de două secole, pentru a fi reînviat de moderni, care și-au descoperit pe neașteptate afinități cu pictura lui. Traiectoria artei lui El Greco, care părea definitiv închisă către mijlocul secolului al XVII-lea, reapărea astfel în secolul al XIX-lea, adusă din nou la lumină și sporită în strălucire prin capriciul gustului estetic al epocii noastre.

E însă astăzi arta lui El Greco același lucru pe care îl prețuiau contemporanii cei mai înțelegători ai artistului ? E ea, măcar pentru moderni, o creație indiscutabilă, în care norme estetice absolute să poată fi recunoscute ? Gustul impresioniștilor — care l-au descoperit — a văzut în el o anticipare a impresionismului. Dar El Greco a trecut, rînd pe rînd, prin interpretările moderne cele mai contradictorii. Expresionismul și l-a însușit, punîndu-l pe aceeași linie nu cu Tizian, ci cu Tintoretto — ceea ce dintr-un punct de vedere e o antiteză. Teoreticienii barocului au descoperit în el un pictor baroc și au putut vorbi de «goticul secret» al picturii lui El Greco. Criticii spanioli au recunoscut în arta lui misticismul rasei lor : «spaima neagră» bîntuită de idealism cavaleresc și de flăcările nebuniei divine. Cînd poate, în realitate, ciudatul cretan, pe care numai un destin enigmatic îl aducea la Toledo, printre semeni care nici nu îl înțelegeau destul, continua să trăiască, în adîncurile lui creatoare, viziunea de extaz, de spiritualitate mistică și de hieratism a

lumii îndepărtate răsăritene din care pornise ? Arta lui, gîndită astfel pe temeiul unor norme care aveau să rămînă mai degrabă obscure, pentru contemporani ca și pentru moderni, avea să fie totuși prețuită, de unii ca și de ceilalți, după înțelesul schimbător pe care i l-a putut da gustul variat al fiecărei epoci.

Exemplele pe care le-am citat, precum și cele care s-ar mai putea cita în această ordine, ne aduc însă la concluziile pe care urmăream să le tragem. Ele ne arată cîtă valoare de generalitate se poate acorda normelor estetice și în ce măsură judecata noastră asupra artei trebuie să ție seama de condiționarea gustului estetic. Dogmatismul raționalist, pe care esteticianul încearcă a clădi știința valorilor și a ierarhiilor estetice, n-ar putea satisface, în adevăr, decît o concepție în care arta ni s-ar înfățișa static și abstract, mai mult ca un mod generic de a gîndi lucrurile decît ca o realitate concretă în continuă devenire. Arta este însă o asemenea realitate, care nu se poate desprinde de ceea ce în ea e limitat și schimbător. Judecată în concret, arta în sine nici nu se poate defini. Căci nici o normă sau ierarhie rațională nu va fi suficientă pentru a fixa ceea ce e mobilitatea ideii, mobilitatea stilurilor sau a înțelegerii artistice. Normele izolează și fixează. Ele presupun o gîndire oprită în loc, turnată în tipare inalterabile și redusă la valoarea generală de abstracțiune. Esteticianul poate concepe și astfel de norme pentru a justifica un anumit mod de a gîndi sau o anumită concepție artistică. Dar explicația lui nu va putea atinge sensul însuși al creației artistice, nu va putea întemeia destul nici chiar ierarhiile pe care le construiește, fără a coborî în concretul însuși al faptului artistic, care înseamnă mobilitate, transformare, devenire."

După apariția volumului al II-lea (1936) se pot înregistra revenirile unor semnatari (Petre Comarnescu, V. ed. de față, p. 474, 481 ; I. Zamfirescu, *Anul filozofic*, în *Adevărul*, 6 ianuarie 1937, ale căror

opinii mai importante au fost redate mai sus, în continuarea logică a demersului lor. *Estetica* mai înregistrează o polemică, de data aceasta prin Al. Popescu, in *Revista de filozofie*, nr. 3, iulie-septembrie 1936 (*Ideea autonomiei artei în „Estetica" d-lui Tudor Vianu*). Iată textul integral :

„Estetica nu este o știință chiar atît de nouă, cum încearcă s-o înfățișeze unii. Este drept că numele ei datează de curînd — de la mijlocul secolului XVIII, cînd a fost întrebuințat pentru prima oară de Baumgarten. Ca studiu însă al frumosului în general și al artei îndeosebi, ea există încă de la începuturile gîndirii europene, din antichitatea greacă. Cîteva din cele mai cunoscute dialoguri ale lui Platon — *Banchetul, Fedru, Hippias major, Republica* — pun probleme pe care azi le-am numit estetică. Atît ar fi de ajuns pentru ca estetica să aibă un bun și îndepărtat început. Ea nu este, dar, o știință recentă.

Mai degrabă s-ar putea spune că, propriu vorbind, ea nu este o știință. O știință presupune totdeauna un ansamblu de cercetări metodice într-un domeniu determinat și de rezultatele unanim recunoscute. Nu este acesta însă cazul esteticii. Mai întîi nu este așa de precis determinat domeniul ei. Arta și frumosul au constituit totdeauna obiectul ei. Frumosul însă a fost considerat ca fiind de natură diferită de la un gînditor la altul. De aici, domeniul esteticii, ca știință care se ocupă cu studiul lui, ar trebui să difere. Uneori, cînd frumosul era considerat ca o proprietate a existenței ultime a lucrurilor sau ca o existență în sine, estetica devenea o adevărată metafizică. Așa a fost la Platon și la Schopenhauer — ca să nu amintim decît doi dintre filozofii mai cunoscuți. Alteori, cînd frumosul era considerat ca rezultatul unui sentiment, estetica devenea un capitol de psihologie. De aici, părerile foarte împărțite asupra metodei și asupra rezultatelor — întrucît obiecte atît de diferite impuneau în mod necesar asemenea divergențe.

Iată de ce, cu tot trecutul atît de îndepărtat al disciplinei lor, reprezentanții esteticii se mai văd și azi puși în situația de a lua atitudine în problemele elementare privitoare la domeniul și la metodele ei. O asemenea atitudine ia și d. Vianu, în studiul său de *Estetică*, apărut în anul trecut în Editura Fundațiilor regale. De aceasta, întrucît prezintă un interes capital în rezultatele — bune sau rele — la care ar putea să ajungă estetica, ne-am propus să ne ocupăm aici.

Atitudinea d-lui Vianu în ceea ce privește atît problema domeniului esteticii cît și aceea a metodei ei poate fi caracterizată prin ideea autonomiei acestei discipline filozofice. Prin aceasta, el înțelege că obiectul esteticii, conceput ca fiind *valoarea estetică* sau *frumosul artistic*, este independent de frumosul din natură ; iar metoda ei, concepută după modelul metodei fenomenologice, este independentă de orice altă metodă obișnuită de cercetare — deși, în fond ca și în formă, [la] d. Vianu, care în problema metodei este un eclectic, ea colaborează cu toate metodele de cercetare posibile. Cu un asemenea obiect de sine stătător — care nu intră nici în domeniul metafizicii, nici în acel al psihologiei — și cu o asemenea metodă — care nu este, sau mai degrabă nu vrea să fie, nici deductivă nici inductivă — estetica își croiește printre științe un drum al ei propriu și-și construiește un edificiu nu mai puțin propriu.

Argumentul principal — dacă nu unicul — pe care se întemeiază această idee a autonomiei esteticii este distincțiunea netă ce ar exista între frumosul din natură și frumosul artistic. Se știe că distincțiunea aceasta a fost susținută în noua estetică germană de Max Dessoir, Waldemar Conrad, Emil Utitz, Geiger, Hamann și alții — iar d. Vianu a arătat aceasta îndeajuns de amănunțit într-un interesant capitol dintr-o altă lucrare a sa anterioară, *Arta și frumosul*. În noua sa *Estetică*, el adoptă această idee și trage din ea toate consecințele. Așadar — și cu aceasta își și începe lucrarea

— frumosul artistic este cu totul altceva decît frumosul din natură. Primul este pur de orice amestec; cel de al doilea, propriu vorbind, nici nu este frumos. Motive străine — *extraestetice*, cum le spune d. Vianu — intervin pentru a ne face să luăm în natură drept frumos ceea ce în realitate nu este. «Natura este îndeobște resimțită frumoasă din motive care n-au în ele nimic estetic, spune d. Vianu, din pricina puterii ei de a ne odihni și întări organic, din pricina liniștii pe care o opune zbuciumului societății și civilizației, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-l trezească, sau din aceea a valorilor morale pe care sîntem înclinați să i le atribuim. Dacă totuși uneori frumusețea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decît prin faptul că o asimilăm cu arta» (*Estetica*, I, p. 15). Estetician, așadar, d. Vianu tăgăduiește net că natura ar fi frumoasă. Poeții, care îi descriu farmecul și pictorii, care îi zugrăvesc colțurile încîntătoare, sînt robi ai unei iluzii. Frumoasă e opera lor; natura este, printr-un verdict fără apel al esteticii, lipsită de orice frumusețe. Hegel, care n-a putut să înțeleagă niciodată în viața lui frumusețea naturii, n-a susținut totuși nicăieri în opera sa o atît de surprinzătoare idee. O susține în schimb d. Vianu, care cred că în fața unui peisaj al naturii a exclamat mai mult decît o singură dată și independent de motive medicale, etice sau religioase: «E, într-adevăr, frumos!».

Departe de a se gîndi să o pună la îndoială, d. Vianu ține la această idee cu toată stăruința, întrucît presupune că fără ea estetica n-ar mai putea fi o disciplină autonomă. Adevărul este totuși că, pentru ca estetica să fie știința frumosului artistic și cu aceasta o disciplină autonomă, nu este nicidecum necesar ca frumosul artistic să nu aibă nimic comun cu frumosul din natură. Frumosul artistic este legat totdeauna de o operă omenească, creată dintr-un obiect material, din sunete sau din cuvinte. Cred că nimeni n-ar avea de obiectat dacă

estetica s-ar constitui ca o știință a acestui gen de frumos și a chestiunilor în legătură cu el, chiar dacă existența frumosului din natură ar fi evidentă pentru oricine. Și cred că, *în baza acestui motiv*, nici un estetician n-ar fi oprit să susțină despre frumosul artistic ceea ce vom vedea că susține d. Vianu în numele esteticii autonome.

Este drept dealtfel că estetica nu se ocupă de frumusețea naturii. Nu însă din motivul că natura nu ar avea nimic estetic în ea — cum afirmă d. Vianu — ci din acela că obiectul ei este arta și nu frumosul. Frumoasă este și natura și frumoase sînt multe alte lucruri, care nu sînt propriu-zis opere de artă. Dintre toate, estetica le studiază numai pe acelea care constituiesc ceea ce se cheamă artă, fiindcă, pe lîngă caracterul lor, comun cu altele, de a fi frumoase, deși foarte diferite între ele, au cîteva alte caractere esențiale comune, care fac să poată fi grupate într-o clasă aparte de lucruri — și în consecință studiate independent. Dacă însă, dimpotrivă, cineva s-ar interesa de frumos și nu de artă, simplul fapt că frumosul artistic este creația conștientă și voită a oamenilor n-ar fi nicidecum un motiv de a nu lua în considerare ceva ce ne apare frumos fără ca activitatea omenească să fi intervenit în mod special. Aceasta pentru motivul că arta nu monopolizează frumosul și pentru acela că în artă geniul omenesc nu creează un gen incomparabil de frumusețe. Mai simplu și mai firesc era deci ca estetica să rămînă știința artei și a problemelor în legătură cu ea, decît a frumosului artistic. Este adevărat însă că, în asemenea condițiuni, estetica, ar fi trebuit să renunțe la unele considerații metafizice asupra frumosului în sine, care par a-i asigura un deosebit prestigiu, pentru unii cel puțin dintre reprezentanții ei.

Așadar, după autorul de care ne ocupăm, frumosul artistic este ceva cu totul aparte, care nu se confundă cu nici un lucru sau fapt de orice altă proveniență. Iar scopul esteticii fiind acela de a-l studia, rezultă că această disciplină este independentă

de oricare alta, independentă îndeosebi de metafizică și de psihologie. Dacă totuși estetica d-lui Vianu evită cu succes a face psihologie — ceea ce găsim dealtfel că constituie un mare neajuns — ea nu reușește să fie independentă de metafizică — ceea ce credem că constituie, de asemenea, un neajuns nu mai puțin însemnat. Ca produs al activității spiritului omenesc, arta, și cu ea frumosul artistic, ridică mai degrabă o problemă de psihologie decît una de metafizică. D. Vianu ține totuși ca înainte de orice, pentru ca estetica să fie cît mai autonomă, să nu facă nimic alta decît metafizică, fără să calculeze îndeajuns ce rezultate poate da o asemenea preocupare într-o disciplină care ar fi timpul să se gîndească la metode ceva mai științifice.

Scopul esteticii autonome este să studieze *esteticul pur*, sau *fenomenul pur al artei*, sau — cum ar mai spune d. Vianu — *esențialitatea frumosului*. Întrebarea care se ridică înaintea minții, puțin cam surprinsă de aceste formule vagi și cu un caracter metafizic atît de vădit, este : ce-ar putea fi toate acestea ? Ele sunt deopotrivă, ni se spune, rezultatul *valorii estetice*. Întrebarea e acum : ce e și ea la rîndul ei ?

În general, în deosebire de fapte, ne spune d. Vianu, *valorile sînt categoriile ideale, prin subordonare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri* (op. cit., p. 58). De unde vin acum și ce sînt aceste *categorii ideale ?* Răspunsul care ni se dă aici este că *ele au o pură existență ideală*. Evident că atît e prea vag și prea puțin pentru cine voiește să înțeleagă lucrurile cu adevărat. D. Vianu evită totuși să ne lămurească mai mult. Împrumutînd din filozofia germană mult dezbătuta teorie a valorilor, el ne lasă să ne descurcăm cum putem din întrebările ce ni se ridică odată cu introducerea ei în estetică : de unde ne vin *categoriile ideale* de care ni se vorbește ? De ce nu le au toți oamenii deopotrivă ? De ce, cînd le au, diferă atît de mult de la un om la altul, de la o generație la alta ? — și așa mai departe.

Trecînd peste asemenea întrebări, autorul *Esteticii* susține valoarea absolută a *esteticului pur* și existența lui aproape metafizică. Metoda lui de cercetare nu poate fi decît cunoscuta metodă fenomenologică preconizată de unii dintre reprezentanții aceleiași filozofii germane, de care vorbeam adineauri. Cel puțin înainte de toate. «O estetică sistematică trebuie să înceapă cu o descriere a fenomenului pur al artei, spune d. Vianu. Preocuparea aceasta trebuie să rămînă vie și pentru cel ce studiază arta istorică și cultă, căci aci realități eteronomice se asociază cu timpul cu realitatea artei. Va fi necesară o descriere a artei pe calea metodei fenomenologice, adică a acelui punct de vedere special care, izolînd obiectele din complexele statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobște, le consideră în ele însele ca pe niște esențe sustrase oricăror deveniri» (op. cit., 32-33).

Nu încape îndoială că, în căutarea *fenomenului pur al artei*, care este *valoare-esență* în felul ei, estetica devine, grație metodei fenomenologice, o adevărată metafizică. Această nouă metodă face abstracție în studiul lucrurilor de tot ceea ce, deși stă în strînsă legătură cu ele, le este străină, și le consideră ca pe niște esențe independente și invariabile, pentru a le descrie ca atare. Cu alte cuvinte, în locul realității concrete a lucrurilor, în care ele sînt în strînse raporturi unele cu altele, raporturi ce determină și deci explică apariția și transformările lor, metoda fenomenologică ne dă cunoștința unor simple abstracțiuni. Căpătăm pe această cale o cunoștință oarecum intuitivă a lucrurilor pe care vrem să le studiem. Această cunoștință însă n-ar putea fi decît cu totul imperfectă. Ceea ce urmărim în cunoașterea lucrurilor este explicarea și nu contemplarea lor. Simpla lor descriere însă nu este nici măcar un început de explicare. Căci lucrurile nu ni le explicăm decît punîndu-le în legătură cu ceea ce le produce, arătînd deci cauza lor. Descrierea fenomenologică însă evită tocmai în mod principal a pune lucrurile în vreun fel de raporturi.

Şi aceasta nu este nici măcar o cunoaştere pură şi simplă. Căci a cunoaşte un lucru aşa cum de fapt el nu este, nu este numai a nu-l explica şi deci a nu-l înţelege, ci este de-a dreptul a nu-l cunoaşte şi a se înşela voit asupra lui. Se prea poate totuşi ca, în deosebire de ştiinţă, care studiază lucrurile în raporturile lor şi în transformările pe care le suferă, filozofia să urmărească o cunoaştere intuitivă a tipurilor ideale ale lucrurilor. Acesta este cel puţin punctul de vedere al unora. Pînă să devină obiectul unei intuiţii fenomenologice, cred totuşi că ar fi mult mai prudent ca arta să fie supusă unei serioase cercetări ştiinţifice. Iată de ce — şi vom vedea mai departe şi alte motive — credinţa noastră este că metoda fenomenologică este destinată să nu dea în estetică rezultatele de care ar fi nevoie.

Şi fiindcă *esenţialitatea* pe care ea o caută, drept vorbind, nu există nicăieri, la metoda fenomenologică noua estetică autonomă o mai adaugă pe cea *normativă*, al cărei scop ar fi să creeze obiectul în chestie. Metoda normativă, spune d. Vianu, trebuie adăugată la cele menţionate pînă acum. (Se întrebuinţează pluralul, fiindcă s-a mai vorbit şi de alte metode, dar în faţa acestora două de care ne ocupăm ele cad cu totul în umbră.) Estetica trebuie să fie o ştiinţă normativă. Iar norma în estetică trebuie să fie *anticipativă*. Ea este, prin urmare, apriori. Cu alte cuvinte, ea trebuie să preceadă orice teorie şi orice practică. În acest mod, estetica devine o ştiinţă deductivă, o ştiinţă care nu mai constată, ci decretează. În atari condiţiuni, se înţelege cît de puţin este estetica o ştiinţă. Ştiinţa constată faptele şi le explică. Estetica însă, aşa cum o concepe d. Vianu, devine un arsenal de *valori-esenţe*. Nu încape îndoială că cunoştinţele pe care ştiinţa le stabileşte nu sînt cel mai adesea utilizabile ca regule sau norme în activitatea oamenilor. Din acest motiv, orice ştiinţă îşi are partea ei de aplicabilitate practică. Orice ştiinţă deci, dintr-un anumit înţeles, este normativă. Nici una însă nu este în înţelesul pe care

i-l dă d. Vianu esteticii. O ştiinţă concepută în felul acesta ar fi mai curînd un ansamblu de idei preconcepute şi nu o adevărată ştiinţă. Iată de ce ceea ce d. Vianu susţine privitor la valoarea normelor în estetică ne pare a fi în afara spiritului obiectiv al cercetării ştiinţifice. Argumentul pe care îşi întemeiază teoria sa aminteşte sofismele lui Gorgias împotriva ştiinţei. Ştiinţa nu ne poate da nimic, spunea celebrul sofist grec, fiindcă sau ştim dinainte ceea ce căutăm, sau nu ştim şi atunci n-avem cum să căutăm ceva de existenţa căruia nu avem nici o cunoştinţă. Şi într-un caz şi în altul deci nu ne îmbogăţim cunoştinţa cu nimic nou. Ştiinţa este deci imposibilă. Cam în acelaşi mod raţionează şi d. Vianu. Cum am putea, spune el, să facem consideraţii asupra artei din punctul de vedere al frumosului, dacă n-am şti mai dinainte ce este frumosul în sine, ca existenţă pură, independent de orice operă concretă de artă. Trebuie de aceea să decretăm mai întîi o dată pentru totdeauna ceea ce va trebui să fie frumosul artistic în sine, pentru toate timpurile şi pentru toţi oamenii. Acesta este înţelesul şi scopul metodei normative.

Argumentului logic de care se serveşte d. Vianu pentru a dovedi valoarea metodei normative în estetică se poate opune acelaşi contraargument care se opune în mod obişnuit aceluia prin care Gorgias voia să dovedească imposibilitatea ştiinţei. Se prea poate ca din punct de vedere logic şi unul şi altul să aibă toată justificarea. Ce ne facem însă cu faptele, care ne arată totuşi că ştiinţa ne învaţă multe lucruri de care n-avem nicidecum idee, iar operele de artă le studiem destul de bine fără prejudecata unui frumos în sine? Dar nu avem intenţiunea să supunem metoda normativă unei asemenea critici. Să vedem mai bine care-i sînt rezultatele, căci valoarea unei metode nu se poate judeca decît după rezultatele pe care le dă. Unei probe identice trebuie să supunem, spre a-i examina valoarea, şi metoda fenomenologică, pe care d. Vianu am văzut că o recomandă de asemenea în estetică.

Am văzut că, după d. Vianu, frumosul se identifică cu valoarea estetică, iar aceasta este o categorie cu existență ideală. Frumosul artistic ar fi rezultatul subsumării sau înglobării unui obiect înlăuntrul unei categorii. Odată cu această operație, obiectul în chestie devine un bun, care poartă numele generic de operă de artă. Să vedem ce ne pot spune metoda normativă și cea fenomenologică despre toate aceste lucruri.

Frumosul este o valoare, și anume valoarea estetică. Puțin și vag, și nu ceea ce am fi vrut să știm despre el, dar să avem răbdare, fiindcă metodele noastre n-au dat tot ce puteau. Frumosul este o *valoare-scop*, în deosebire de *valorile-mijloace*. Acestea din urmă sînt destinate să ne servească pentru alte scopuri. Frumosul e un scop în sine. S-ar putea spune că frumosul artistic satisface adînci nevoi sufletești. Dar d. Vianu, care limitează noțiunea de scop la ideea de utilitate practică fără să spună de ce, crede că frumosul artistic, așa cum a susținut-o și Kant altădată, este un *scop în sine* sau, cum spunea Kant cu o formulă evident absurdă, o *finalitate fără scop*. Ceva mai mult, d. Vianu crede că frumosul ar fi o *valoare-scop absolută*, în deosebire de cele relative, care, pentru acest caracter al lor, sînt supuse devenirii, în deosebire de frumosul artistic, care este invariabil. Față de obiectul de care este legată și care, din această cauză, este un bun, valoarea estetică ar fi în raport de imanență, adică ar fi indiscutabil legată de bun, și nu de transcendență, cum se întîmplă cu alte bunuri, în care valoarea sălășluiește temporar. Din toate aceste puncte de vedere, există o ireductibilă deosebire între valoarea etică și religioasă de o parte și valoarea estetică de alta. În cele din urmă însă, d. Vianu recunoaște că această deosebire nu este chiar așa de ireductibilă. «Deși, spune el, apar deosebiri odată cu alăturarea frumosului de adevăr, bine și sacru, ele nu sînt ireductibile și posibilitatea asocierii acestor valori nu este exclusă. Esteticul

poate să apară chiar ca un *adjuvant* al teoreticului» (op. cit., p. 73 și 74).

Lăsînd la o parte terminologia d-lui Vianu, cam acestea sînt caracterele valorii estetice, alături de alte cîteva, de care nu ne ocupăm, pentru a nu lungi inutil expunerea. După valoarea estetică, în ordinea lucrărilor de care are a se ocupa metoda fenomenologică, este arta în general. Aici, ea ne arată că un obiect oarecare nu poate deveni operă de artă decît cu condițiunea de a fi subordonat valorii estetice. «Un obiect, spune d. Vianu, nu devine *pentru noi* estetic decît atunci cînd îl gîndesc în sfera valorii respective.» (p. 57. Acordul gramatical frecvent în lucrare este al autorului citat). Descrierea fenomenologică a artei, făcută cu acest mod de a vedea lucrurile ne dă în ciuda tuturor aparențelor, ca prim caracter al ei, invariabilitatea ei istorică. «Înțeleasă ca produs al subordonării unui obiect în sfera valorii estetice, arta ne apare ca o întocmire sustrasă mobilității și variațiunilor istorice. Valoarea estetică face, în adevăr, parte din categoria scopurilor în sine» (op. cit., p. 189). Trebuie să mărturisim însă că acest mod de a argumenta nu pare a fi nici logic, nici convingător. Dintr-o premisă care este departe de a fi un adevăr evident — ca aceea că arta ar fi un scop de sine, deși ea satisface nevoi omenești după gradul de dezvoltare sufletească al fiecăruia — d. Vianu trage concluzia că arta ar fi invariabilă, fără să se vadă cum ar putea să rezulte.

Mai departe, studiul artei făcut pe baza acelorași metode de pînă acum ne arată că ea este în același timp *natură* și *antinatură*. Acest dublu caracter contradictoriu constituie ceea ce d. Vianu numește paradoxul artei. *Opera de artă*, spune el, *este un fapt natural, ilustrînd o forță activă în întreaga serie a formelor și proceselor naturii. Pe de altă parte, ea este ceva izolat din natură și opus ei. Antinaturalismul artei rezultă mai întîi din faptul că operele ei par a fi imitația naturii. Tabloul nu este natura într-un al doilea exemplar. Nefiind însă natura, este*

ceva în afară de natură și opus ei. Pentru a doua oară, în raționamentele pe care le face d. Vianu ne amintește de sofiștii greci de odinioară. Zăpada este albă : cam așa raționau ei. Alb este însă altceva decît zăpada. Așadar, zăpada este altceva decît ceea ce este ea. Zăpada deci nu există. Cam în același mod raționează și d. Vianu, pentru a dovedi — fără să se vadă ce interes ar putea să prezinte o asemenea caracterizare, chiar în cazul cînd ar fi justă — că deși arta este natură, ea este totuși, în același timp, și antinatură. Toată această argumentare pare mai degrabă un exercițiu de subtilitate decît tratarea științifică a unei probleme de estetică.

Un interes asemănător credem că prezintă și demonstrarea așa-numitei *arealități a artei*, încă una din descoperirile esteticii moderne. Pe calea descrierii fenomenologice, d. Vianu a descoperit că arta nu este reală. Pe aceeași cale aflăm însă că ea nu e prima — poartă numele de *arealitate a artei. Arta*, spune autorul nostru, *nu este un lucru, ci aparența lui. Arta aparține regiunii ideale a aparențelor.* De fapt, arta nu este nici una, nici alta. D. Vianu întrebuințează un limbaj foarte impropriu. Prin artă se înțelege ansamblul tuturor artelor, după cum prin știință se poate înțelege ansamblul tuturor științelor. Ceea ce însă afirmă el despre artă se referă la opera de artă, nu la arta în înțelesul ei propriu. Iar caracterizarea pe care o face pare a nu lămuri nimic.

O apropiere asemănătoare celei precedente face autorul *Esteticii*, în cadrul descrierii ei fenomenologice, între artă și tehnică. *Arta*, spune el, întrebuințînd același limbaj impropriu, *nu se poate compara cu o mașină* (p. 89). La rîndul lor, produsele tehnice și mașiniste au ceva care le poate apropia de artă ; și anume, un grad oarecare de perfecțiune. «Un automobil este mai perfect decît un car cu boi și mai artistic decît o rîșniță... Înțeleg, spune d. Vianu mai departe, în toate aceste cazuri, prin perfecțiune, însușirea unui lucru de a exista și funcționa prin sine însuși, fără sprijinul sau cu sprijinul cît mai

limitat al unor factori străini de organizația sa» (p. 90, 93 și 94). Cred că în această ultimă caracterizare a artei ca produs al tehnicii și în apropierea pe care o face între tehnică și artă, autorul *Esteticii* merge cu deducțiile prea departe. Nimeni nu tăgăduiește că este multă tehnică în artă și că este o oarecare artă în tehnica industrială. Evident însă că nu pentru motivul *mobilității spontane* pe care-l invoca d. Vianu și nici în înțelesul puțin cam excesiv pe care i-l dă. Cîtă vreme nu se arată precis ce sens ar putea să aibă, credem că jocul apropierii și depărtării tehnicii de artă este departe de a lămuri ceva.

Fără îndoială că ideea pe care se întemeiază toate aceste caracterizări ale artei este justă. Estetica nu poate fi nici un capitol de metafizică și nici unul de psihologie. Obiectul ei însă este ceva mai mult decît presupune valoarea estetică. Propriu vorbind, ea studiază arta din toate punctele de vedere, ca fapt concret și nu fenomenul pur al artei sau esteticul pur, cum susține d. Vianu. Mai întîi, fiindcă nici nu există un asemenea obiect sau o asemenea *esențialitate.* E lesne de recunoscut că *esența pură a esteticului*, pe care d. Vianu își propune să o creeze pe calea metodei normative și să o impună artei pe calea metodei fenomenologice, este de domeniul imaginației. Există operele de artă, creații ale geniului omenesc, și există sentimentul complex al frumosului în legătură cu aceste creații. Iată faptele care revin studiului esteticii. Esențele sînt simple închipuiri. Estetica își risipește inutil forțele căutîndu-le și neglijînd problemele reale pe care le ridică arta. Iar al doilea motiv pentru care estetica nu studiază *esențialitatea pură a artei* este în faptul că chiar dacă un asemenea lucru ar exista, ceea ce ne-ar interesa ar fi obiectele concrete ale artei de care ne lovim și pe care trebuie să ni le explicăm, și nu esențele, pe care nu le descoperim nicăieri.

Cît despre metodele propuse în studiul problemelor esteticii, judecîndu-le după rezultatele lor — și n-am putea mai bine altfel — ele nu par a fi

cele mai indicate. Este adevărat că, după cum în problema domeniului esteticii, d. Vianu — care pare a fi deosebit de conciliant — sfîrşeşte prin a renunţa la ideea esteticului pur, pentru a accepta studiul creaţiei artistice şi al «contemplaţiei» — problemele de psihologie pe care arta le ridică — tot aşa, în ceea ce priveşte metoda, el face toate concesiile posibile. Nu e mai puţin adevărat însă că el acordă un interes deosebit celor două metode de care ne-am ocupat şi că ele nu par a arunca în estetică nici cea mai slabă lumină.

Am văzut că descrierea fenomenologică în estetică, departe de a ne da intuiţia promiselor esenţe, nu ne-a oferit decît unele caracterizări de o valoare foarte relativă. Frumosul artistic sau — cum îi spune d. Vianu — esteticul pur ne-a fost înfăţişat sub forma cu totul vagă — şi în unele privinţe şi inexactă — a unei valori-scop absolute. Caracterizarea lui ca atare şi deosebirea, ca şi apropierea lui de celelalte «valori» ale culturii, nu ne-a îmbogăţit cu nimic cunoştinţa despre frumos. Dimpotrivă, cu unele consideraţii neîntemeiate îndeajuns, sîntem puşi în situaţia de a-l vedea aşa cum în realitate nu este. Căci, departe de a fi un scop absolut în sine, cu valoare absolută şi apariţie ce s-ar oferi spontan spiritului, dacă nu vrem să afirmăm despre el decît ceea ce ne îngăduie faptele, frumosul este o calitate pe care o recunoaştem lucrurilor şi care evocă în cunoştiinţa noastră un sentiment complex. «*Frumuseţea,* spune d. Vianu, *se oferă cu spontaneitate spiritului. Frumuseţea artistică este pentru noi fructul unui act spontan al spiritului, al unui moment de facilitate.*» A spus-o şi marele Kant, fără ca pentru aceasta să fie adevărat. Considerînd sentimentul estetic — de care dealtfel nici nu vrea să vorbească şi care în lucrarea sa numai ca sentiment nu apare — ca pe o înclinare specială a omului şi ca pe un sentiment simplu şi ireductibil — *moment de facilitate spontană,* cum îi zice — d. Vianu se menţine de partea unei psihologii atît de vechi, încît pare mai curînd metafizică decît psihologie. Nu ştiu

dacă e vreo distanţă de la afirmările pe care le face pe socoteala sentimentului estetic ca moment de facilitate spontană şi pînă la aceea că el ar fi produsul unei *facultăţi înnăscute* a spiritului. Eu cel puţin n-o văd nicidecum. Şi totuşi e timp de cînd Darwin a arătat că şi animalele posedă un rudiment de simţ al frumosului. Iar la oameni, acest simţ ia treptat, paralel cu dezvoltarea sufletească, forma unui sentiment complex, în care e angajată întreaga fiinţă fiziologică. Frumosul artistic — spune d. Vianu, reproducînd cu oarecare modificare de expresie ceea ce a spus Kant odinioară — pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu raţiunea — Kant spunea imaginaţia cu raţiunea. Care este înţelesul acestei afirmări ? Ce conflict există între sensibilitatea şi raţiunea noastră, pînă să intervină frumosul artistic, pentru a-l aplana ? Adevărul este că nu există niciunul, şi că frumosul artistic angajează într-o funcţiune simultană şi unitară atît sensibilitatea şi afectivitatea noastră, cît şi formele superioare ale inteligenţei, imagini şi idei. Numai pe această cale se explică de ce sentimentul estetic — şi cu el arta şi frumosul — sînt în aşa strînsă legătură cu gradul de dezvoltare al vieţii sufleteşti şi evoluează paralel.

Iată unele numai din neajunsurile caracterizării fenomenologice a frumosului. Într-o lumină asemănătoare ne apare şi descrierea fenomenologică a artei. O simplă caracterizare a ei — aşa cum este această descriere — mai întîi nu este descoperirea unei esenţe, ci simpla înşirare a însuşirilor distinctive ale unui lucru sau ale unei clase de lucruri. Şi apoi, nu această caracterizare era destinată să ne dea ceea ce ar trebui să ştim despre artă. Presupunînd că ea este corectă — ceea ce nu e totdeauna adevărat — ea nu ne aduce nici o cunoştinţă nouă în materie. Că arta ar fi natură şi antinatură în acelaşi timp, că ea ar avea ceva din tehnică şi că tehnica ar presupune o oarecare artă, că forma şi conţinutul într-o operă de artă nu sînt separabile, fiindcă n-am putea face poezie fără cuvinte, nici pictură fără pînză şi vopsele, şi aşa mai departe — toate acestea

sînt lucruri care se știau de mult și nu era nevoie să mai fie spuse o dată. În legătură cu arta, autorul *Esteticii* ar fi trebuit să-și pună probleme mai puțin *filozofice* decît acestea și cu mai mult înțeles, iar odată puse, ar fi trebuit să le supună unei tratări mai științifice.

Se prea poate totuși ca d. Vianu să fi dat această orientare — să-i zicem filozofică — numai primei părți a lucrării sale, expusă în primul volum apărut. În volumul al doilea și ultim al *Esteticii* sale — care încă n-a apărut — urmează să fie puse în discuție problema creației și a contemplației artistice. «Contemplație», adică sentimentul estetic. Fără îndoială că acestea sînt probleme strict psihologice ale artei. Cu toată vădita aversiune pe care, după exemplul fenomenologilor germani, o manifestă pentru psihologie, autorul va trebui să pună problemele în termenii acestei științe. Poate că de astă dată studiul său va lua aspectul științific care momentan îi lipsește. Credem totuși că, cu unele afirmări cuprinse în primul volum, autorul și-a făcut dificilă posibilitatea aceasta. Iată, bunăoară, nu vedem cum se va putea susține cu probe luate din psihologie ideea că frumusețea se oferă cu spontaneitate spiritului, că ea este rezultatul unei subsumări simple și ireductibile a unui obiect la o valoare, cînd faptele ne apar în realitate cu mult mai complexe și de altă natură. Oricum ar fi, credem că această parte nouă a *Esteticii* este destinată să umple golul multor expresii fără înțeles limpede din primul volum."

Răspunsul lui Tudor Vianu apare tot în *Revista de filozofie*, nr. 4, 1936, sub titlul *Răspuns unei critici.*

Vedem în această replică a lui Tudor Vianu o prețioasă precizare în respingerea acuzației de „autonomism", pe care au mai făcut-o și alții, cîteva decenii mai tîrziu. Ion Ianoși *, în mai sus menționatul *Studiu introductiv* ce însoțea ediția a IV-a (1968), repune problema în spiritul orientării esteticii

* V. finalul acestei note, p. 555.

marxiste, arătînd echilibrul permanent și stabil al concepției lui Tudor Vianu între „autonomism" și „eteronomism".

Dealtfel, o bună parte din obiecțiile lui Al. Posescu ne apar azi ca depășite: cine, bunăoară, se mai poate întreba dacă estetica are un domeniu autonom științific? Parțialitatea recenzentului se vădește și în faptul că s-a grăbit să impute autorului lipsa unor perspective explicative care existau din plin în cel de al doilea volum. Astfel el ar fi putut vedea pe de-a-ntregul raportul complex și just pe care Tudor Vianu îl stabilește între problema autonomiei și eteronomiei artei atunci cînd reia întreaga demonstrație din punctul de vedere al creației și receptării operei de artă. Tudor Vianu însuși, în răspuns, observă, așa cum se va vedea, cîteva contraziceri flagrante ale polemistului. În fine, e greu de acceptat, chiar și ca simplu paradox, concluzia insinuată de recenzent — și anume că Tudor Vianu nu ar fi fost un om de știință. Celor mai mulți din cei ce-l studiază azi, Vianu le apare ca un savant dominat de o viziune *scientistă* asupra artei și literaturii.

„Cititorii au luat desigur cunoștință de articolul d-lui Al. Posescu, publicat în ultimul număr al *Revistei de filozofie* și consacrat *Ideii autonomiei artei în «Estetica» d-lui Tudor Vianu.* Mărturisesc că obiectul acestei contribuții m-a surprins din capul locului, deoarece toată lumea care și-a dat osteneala să străbată cele două volume ale *Esteticii* mele, știe că după ce studiez arta din punctul de vedere exclusiv estetic și, prin urmare, ca pe un produs autonom, ultima parte a primului volum și o bună parte din volumul al doilea o consideră ca pe o realitate socială și psihologică, analizînd factorii care explică apariția și dezvoltarea ei, cum și pe aceia care se încrucișează în cursul procesului de creație și receptare. Capitole importante din lucrarea mea tratează despre «eteronomia artei», «eteronomia creației» și «eteronomia receptării artistice» — și cine le trece cu vederea, lăsînd totuși să se înțeleagă că se oprește

în fața esențialului concepției mele, nu poate prezenta despre aceasta decît o imagine trunchiată și falsă.

M-am întrebat totuși ce poate spune d-l Al. Posescu chiar numai despre *Ideea autonomiei artei în «Estetica» d-lui Tudor Vianu* — și încheierea la care am avut regretul să ajung a fost că tînărul publicist care îmi consacră reflecțiile sale, așteptînd momentul în care se va putea distinge prin opere proprii, se ilustrează de pe acum prin lipsă de modestie și chibzuință. Căci cum pot califica altfel ușurința cu care d. Posescu cheamă întreaga estetică modernă la ordine, cerîndu-i «să se gîndească la metode ceva mai științifice»? Cum pot judeca altfel pe scriitorul care crede că poate sfîrși atît de ușor cu interesantele contribuții recente ale fenomenologiei estetice, declarînd fără apel că ele își risipesc inutil forțele și că neglijează «problemele reale pe care le ridică arta»? Ce părere putem avea despre cineva care, întîmpinînd deosebirea dintre *ireal* și *areal*, o declară lipsită de orice înțeles, deși termenii mai obișnuiți *imoral* și *amoral* i-ar fi putut arăta că particulele *i* și *a* indică două modalități felurite ale negației și desemnează, de fiecare dată, cîte un înțeles precis? Ce putem spune despre scriitorul filozofic care, față de afirmația kantiană că sentimentul estetic realizează un acord, o armonie între feluritele facultăți ale sufletului, se întreabă cu desăvîrșită candoare: «Ce conflict există între sensibilitatea și rațiunea noastră, pînă să intervină frumosul artistic, pentru a-l aplana? Adevărul este că nu există nici unul...» Trebuie să recunoaștem fericit pe omul care, nesimțind în conștiința sa nici un antagonism al forțelor lăuntrice, nici un conflict între sensibilitate și rațiune, găsește surprinzătoare și falsă renumita teorie a lui Kant. D. Al. Posescu face parte desigur dintre acești fericiți. Să mai subliniem oare eroarea ce comite d. Posescu atunci cînd, întîmpinînd observația că arta ar deține locul intermediar între finalitatea extrinsecă a tehnicii omenești și aceea intrinsecă a naturii ca totalitate, crede a afla aici un

concept contradictoriu, produsul unei îndeletniciri sofistice a spiritului? Procedînd cu mai multă măsură și chibzuință, analistul nostru ar fi putut singur descoperi că o formă de trecere, o existență care mijlocește între două regiuni ale realității nu este un concept contradictoriu. Immanuel Kant nu este deci un simplu sofist atunci cînd afirmă că arta mijlocește, între finalismul voinții morale și mecanismul naturii, și formula «finalității fără scop» nu este chiar «evident absurdă», așa cum o proclamă d. Posescu. Trecerile, mijlocirile, articulațiile nu sînt contradicții. Este destul de penibil că trebuie să facem observații atît de elementare și că cineva căruia i se dă libertatea să iscălească articole de filozofie impune discuției un astfel de nivel.

Poate nu m-aș fi ocupat, așadar, de părerile d-lui Al. Posescu, dacă ele nu m-ar fi făcut să reflectez la neajunsurile criticii care, neîncepînd prin a-și apropia în chip conștincios obiectul cercetării sale, se mulțumește să considere fragmente întîmplătoare. Grăbit să obiecteze, tînărul colaborator al *Revistei de filozofie* n-a observat nici locul pe care l-am dat ideii eteronomiei artei, nici acela, foarte larg, pe care îl dau metodei *explicative* în estetică, alături de locul pe care îl deține metoda *fenomenologică*, în care d-sa vede oarecum un dușman personal. Cine s-ar mărgini să citească articolul d-lui Posescu ar putea crede că, în tratatul meu, nu aplic decît descripția fenomenologică. «Metoda lui* de cercetare, scrie d. Posescu, nu poate fi decît cunoscuta metodă fenomenologică preconizată de unii dintre reprezentanții aceleiași filozofii germane de care vorbeam adineauri.» Este adevărat că, ocupîndu-mă cu caracterizarea operei de artă, am folosit metoda fenomenologică, pe care o consider drept instrumentul cel mai delicat oferit de metodologia modernă în sarcina de a *descrie* obiectele realității. Metoda fenomeno-

* *...lui*, adică *a mea*. Această formă necurtenitoare a pronumelui este neobișnuită între oameni de bună condiție (nota T.V.).

logică constă, în adevăr, din izolarea lucrului din lanțul cauzelor și al efectelor și din varietatea în care ni-l înfățișează experiența concretă, pentru a-l considera în structura-i permanentă și ideală. Cine a făcut observația că preocuparea de a explica un lucru, adică de a urmări chipul în care apare în înlănțuirea cauzală, întunecă buna și exacta lui cunoștință descriptivă, nu poate să nu salute în fenomenologie un progres al metodelor moderne. Tot astfel, acela care înțelege că pentru a recunoaște într-o impresie schimbătoare un obiect permanent, este presupus că spiritul posedă intuiția realității lui statornice și ideale, ajunge la concluzia că metoda fenomenologică se găsește în dreptul ei încercînd s-o descrie pe aceasta din urmă. *Estetica* mea, care sprijină înțelegerea ei despre artă prin rezultatele de căpetenie ale cercetării mai vechi și mai noi, nu putea deci să treacă cu vederea cîștigurile fenomenologiei. Sub numele de «momentele constitutive ale artei», am încercat deci portretul fenomenologic al operei de artă. Făcînd aceasta, am încercat însă *descrierea* și nu *explicarea* artei, încît d. Posescu comite o regretabilă confuzie și în ce privește intențiile mele și acele ale fenomenologiei, atunci cînd formulează învinuirea : «simpla descriere nu este nici măcar început de explicare» ! Numai oameni nefamiliarizați cu noțiunile filozofiei pot crede că *descrierea* ar fi pentru cineva o formă a *explicației*. D. Posescu intră în această categorie atunci cînd aruncă descripției fenomenologice imputarea că nu explică nimic, deși ea niciodată nu și-a propus aceasta.

Revenind la chipul în care se succed metodele în decursul expunerii mele, trebuie să arăt că descripției fenomenologice am făcut să-i urmeze explicația, după cum am anunțat încă din primele pagini, scriind de pildă : «Metodele în studiul creației și contemplației vor rămînea, ca și în cazul operei de artă, descrierea și explicația». Am arătat apoi rolul pe care îl deține *normalizarea* cercetărilor estetice, care, ocupîndu-se de *valori*, nu le poate descrie decît recomandîndu-le. Valoarea estetică, în adevăr, fiind

obiectul unei aspirații, analiza ei ia totdeauna forma propunerii, a normalizării. *Ce ne facem cu faptele !...* exclamă d. Posescu cu o indignare de cetățean. Științele nu cîștigă în fiecare moment adevăruri pe care n-a fost nevoie să le presupună ? Științele, adică științele naturii, căci despre acestea mi se pare că vrea să vorbească d. Posescu, urmăresc însă fapte ale realului independent de noi și de aceea le poate cîștiga fără să intervină prin postulatele lor, pe cînd știința esteticii, avînd să analizeze valori, adică obiecte ale voinței anticipatoare, nu poate evita postularea lor normativă. Dar nici acest motiv nu pare a fi priceput mai bine de d. Posescu.

Ne întrebăm, în tot cazul, cum de n-a observat locul atît de larg pe care îl consacru *explicării* fenomenelor artistice, cînd tratatul meu insistă de mai multe ori asupra temeiurilor acestei metode și consacră capitole întregi aplicării ei ? Să fie aci nebăgare de seamă, sau falsificare voită a stărilor de fapt ? Se pare totuși că n-avem de-a face cu simplă scăpare din vedere, deoarece, prins de un scrupul subit al conștiinței, d. Posescu adaugă la un moment dat între paranteze : «S-a mai vorbit și de alte metode, dar în fața acestora două de care ne ocupăm, ele cad cu totul în umbră». Criticul meu știe deci că folosesc și alte metode decît aceea fenomenologică, dar socotește că le dau o mică însemnătate. Cum le dau însă o însemnătate mai mică, atunci cînd cele două volume ale *Esteticii* consacră aplicării lor părți masive din ele ? D. Posescu ar întîmpina greutăți să răspundă la această întrebare.

Și ca dovadă că explicația genetică, istorică și psihologică ocupă un loc foarte întins în *Estetică* și care nu poate fi trecut în nici un caz cu vederea, stau aprecierile unui alt critic al lucrării mele. Este vorba de d. Camil Petrescu, care, într-o lungă notă publicată în volumul *Teze și antiteze*, ca un epilog la o discuție literară pe care am avut-o împreună cu vreo doisprezece ani în urmă, și care adaugă acum o mulțime de lucruri în afară de obiectul vechii noastre dezbateri, face aceste aprecieri, pe

care mă scuz a trebui să le reproduc și în unele din laturile lor atît de măgulitoare. «D. Tudor Vianu, scrie d. Camil Petrescu, este poate unul dintre cei mai de seamă erudiți ai timpului în acea știință aparte care e *estetica psihologică și genetică* și, în același timp, unul dintre cei mai de seamă scriitori pe care îi are literatura românească... Personalitate puternică, excesiv subiectivă, e un cu totul neobișnuit analist al complexelor subiective, pînă acolo unde nuanțarea devine o uimire și o încîntare. Cu adevărat caracteristic e că și atunci cînd în compactul său tratat de estetică se ocupă cu problema esențială a artei, despre judecata de valoare, în loc s-o trateze fenomenologic, o tratează ori *istoric*, ori *psihologic* (explică doar condiționările istorice ale judecăților de valoare și face *psihologia aprecierii* estetice), pierzînd astfel ocazia de a face estetică în sensul strict al cuvîntului.»

Ciudată și inexplicabilă situație ! Pe cînd pentru d. Posescu sînt prea fenomenolog, pentru d. Camil Petrescu nu sînt fenomenolog de ajuns. Unul crede că estetica începe numai cu explicarea genetică a fenomenelor ; celălalt socotește că în momentul în care ajunge în acest punct și părăsește domeniul descrierii fenomenologice, încetează de a mai fi estetică propriu-zisă. Amîndoi consideră însă părți izolate din lucrarea mea și nu unitatea ei complexă. Cititorul care a examinat-o însă cu răbdare, cu bunăvoință și cu acel minimum de pregătire elementară, despre care un tînăr publicist cum este d. Posescu ar fi cîștigat să dea dovezi mai sigure, a putut să se convingă că lucrarea mea folosește o pluralitate de metode. Estetica mi se pare, în adevăr, că nu poate fi decît *normativă*, întrucît obiectul ei este o valoare. Ea trebuie să fie *fenomenologic-descriptivă*, dacă nu vrem să cădem în eroarea de a lua drept artă lucruri care numai prin extindere abuzivă a termenului pot fi denumite astfel. Ea trebuie, în fine, să fie și *explicativă*, dacă ne gîndim că arta, fiind un produs istoric și social, se cuvine a o înțelege în curentul cauzelor care îi condiționează

apariția și îi determină formele succesive de manifestare. Integrarea conținutului de valori extraestetice în elementul estetic al formei, unul din punctele fundamentale ale concepției mele, legitimează această pluralitate de metode. Am expus, cu lungi dezvoltări, toate acestea în cele două volume ale *Esteticii*, și faptul de a fi închinat acestei munci o vreme îndelungată și un oarecare efort de îmbrățișare a întregului domeniu, socotesc că îmi dădea dreptul de a fi cel puțin citit în întregime.

Cred că cele spuse pînă acum m-ar autoriza să nesocotesc celelalte păreri exprimate de d. Posescu. Dar cum unui tînăr atît de suficient, cum este d. Posescu, o demonstrație dusă pînă la capăt îi poate fi de folos, mă voi constrînge să discut și celelalte obiecții ale sale. Mi se atrage deci atenția că greșit am indicat ca obiect al esteticii frumosul artistic și că ar fi fost «mai simplu și mai firesc... ca estetica să rămînă știința artei și a problemelor în legătură cu ea, decît a frumosului artistic». Lipsa de chibzuință a contrazicătorului meu apare în această obiecție încă o dată. Căci este evident că, printre problemele pe care le pune arta, sînt unele care revin, de pildă, istoriei și feluritelor ramuri ale tehnologiilor ei speciale, pentru a nu vorbi decît de acestea. Nici istoria literaturii, a muzicii sau a artelor plastice, nici poetica, muzicologia sau teoria specială a arhitecturii, picturii sau sculpturii nu pot lua loc în cîmpul esteticii. Din aceste motive, limpezi pentru oricine are deprinderea să gîndească mai temeinic, estetica nu este totuna cu știința artei și nu-și poate asuma rolul de a examina toate problemele acesteia din urmă. Dealtfel, cercetarea modernă a distins mai demult, ca între două ordine diverse de preocupări, între «estetică» și «știința artei», al căror nume separat revine în publicații cunoscute, ca, de pildă, în titlul tratatului lui Dessoir, sau în acela al renumitei reviste *Zeitschrift für Äesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, pe care celebrul profesor al Universității din Berlin o scoate de treizeci de ani. Așadar, tocmai pentru că importante și nu-

meroase probleme ale artei cad în afară de cîmpul esteticii, obiectul acesteia din urmă nu poate fi altul decît *frumosul artistic,* adică acea însușire specială prin care arta atinge sensibilitatea estetică. Cum însă însușirea estetică a operei, caracterul prin care ea devine frumoasă, pentru a fi bine precizat, trebuie delimitat față de toate elementele extraestetice pe care opera, ca realitate socială, le cuprinde în sine, tratatul meu a acordat dezvoltările de rigoare și analizei acestor elemente din urmă. Am văzut însă, din capul locului, că d. Posescu nu face nici o mențiune despre ideea eteronomiei artei în estetica subsemnatului, desigur pentru motivul că, sau lipsa sa de conștiinciozitate l-a făcut să socotească de prisos străbaterea întregii lucrări, sau insuficiențele pregătirii și ale mijloacelor sale critice l-au împiedicat să înțeleagă caracterul concepției asupra căreia se pronunță.

În sfîrșit, stabilind printr-o deducție arbitrară că estetica mea nu poate fi decît fenomenologică, asprul meu critic se întreabă cu grijă ce voi putea spune despre problema creației și a contemplației artistice: «În volumul al doilea și ultim al *Esteticii* sale, care încă n-a apărut, scrie d. Posescu, urmează să fie puse în discuție problema creației și a contemplației artistice... Credem totuși că, cu unele afirmări cuprinse în primul volum, autorul și-a făcut dificilă posibilitatea aceasta.» Tînărul adversar al esteticii moderne, al fenomenologiei estetice, al esteticii kantiene și, dacă nu mă înșel, al fostului său profesor de estetică, crede, așadar, că volumul al II-lea al lucrării mele n-a apărut și că despre conținutul lui se poate mărgini la simple presupuneri. Mă găsesc deci în situația de a-l informa că obiectul conjecturilor sale se găsea în librării de opt luni de zile în momentul în care articolul său apărea în *Revista de filozofie* și că, în loc de a construi ipoteze asupra cuprinsului său, ar fi făcut mai bine să-l consulte în liniște și cu răbdare, mai ales că nimeni nu-l grăbea să ne comunice părerile sale despre obiectul și metodele esteticii, după cum nimeni nu-l

silea s-o facă în forma pe care am văzut-o. Rezerva judecății sale i-ar fi fost de mare folos."

În sfîrșit, G. Călinescu semnează (tot în *Adevărul literar și artistic,* 15 noiembrie 1936) o cronică privind totalitatea operei. Iată textul călinescian:

„Trebuie să spunem de la început că socotim neserioși pe acei care au încercat a lua peste picior recenta operă a d-lui Tudor Vianu. O astfel de lucrare se poate discuta, se-nțelege, ignora și bagateliza, nu. Dacă autorul și-ar fi publicat lucrarea într-o limbă străină, ar fi putut sta alături de orice estetician occidental, într-atît îl ajută cultura filozofică excepțională, cultura literară, forma primitoare a spiritului, echilibrul și penetrațiunea oricărei probleme generale a spiritului.

Că asemenea opere de înaltă intelectualitate se produc azi la noi e un semn că înaintăm din ce în ce pe calea marii culturi. D. Vianu se poate socoti întemeietorul disciplinei la noi, fiindcă dacă au mai avut și alții preocupări estetice, de pildă d. Mihail Dragomirescu, n-au avut cumpătarea aceea care îndepărtează zîmbetele și îngăduie gîndirea.

Așadar, opera d-lui Vianu merită toată admirația noastră, mai ales cînd știm cu cîtă grijă a pregătit-o prin studii preliminare *(Arta și frumosul)* și cercetări istorice *(Istoria esteticii... în texte alese).* Puntea de înțelegere depinde însă de temperamentul și profesia fiecăruia și credem că ea e foarte îngustă pentru artistul însuși. E adevărat că d. Vianu zice într-un loc, și cu foarte mare dreptate, că norma în estetică lucrează nu ca obligație, ci ca un element de sporire a conștiinței, ceea ce, în fond, duce la noțiunea mai generală de cultură, însă artistul vede în estetician un om care se încearcă să dea legi creatorului și criticului, ceea ce el nu crede a fi cu putință. Adevărul este că punctul de plecare al esteticianului este totdeauna acesta. Esteticianul pare a fi un surd care ar voi să afle ce e sunetul și ar încerca să-l înțeleagă pe calea unor grafice. Naivele

exemple cu portocala sau cu paharul cu lapte ale cîte unui estetician sînt de-a dreptul înveselitoare. Din cauza aceasta, estetica a fost pentru cei mai mulţi o cercetare a mecanicei psihice de producere şi de receptare a operei, adică o psihologie a procesului creator. Cînd se studiază, de exemplu, modul de creare al fiecărui artist, prin provocare de confesiuni sau cercetarea jurnalelor intime (la noi metoda a fost folosită în sfera universitară de către d. Caracostea), atunci se face psihologie. Neajunsul psihologiei artistului şi criticului este că duce în afara operei de artă socotită ca valoare, că nu dă va să zică estetului normele frumosului. De aceea d. Vianu, folosind în chip eclectic tot ce i s-a părut bun în istoria doctrinelor, s-a străduit să găsească un punct în chipul de plecare dogmatică, şi l-a găsit analizînd, în chipul lui Kant, nu spiritul ca fenomen, ci conştiinţa ca pură formă. Asta l-a dus (pe un drum mai mult metafizic, cum vedem, decît experimental) la încheierea că estetica nu e o ştiinţă de observaţie, ci un sistem de norme : «Estetica este pentru noi o disciplină normativă». «A defini o valoare... înseamnă neapărat a o recomanda.» Auzeam nu ştiu pe cine că d. Vianu ar fi plagiat pe Croce. Eroare. Un anume element crocean este aici (dealtfel sistemul este eclectic, cum am spus), şi anume *expresivitatea*, dar noţiunea de expresie e înţeleasă mai mult ca sensibilizare. Croceanismul va duce în estetică la cu totul alte concluzii decît acelea ale d-lui Vianu, la o recunoaştere în toată activitatea umană a unui proces estetic. Croce însuşi intitulează opera sa *«linguistica generale»*. Cum s-ar împăca normalismul d-lui Vianu cu atîta democraţie estetică ? Efectul artistic este legat la d-sa de o intenţie şi condiţionat de o normă, prin urmare el nu e un fenomen al spiritului, ci un produs liber al lui. «Realizate deplin — zice dînsul — sînt numai operele în care forma şi conţinutul fuzionează în intuiţia lor concretă, adică operele simbolice». Sînt amestecate aici multe elemente şi cititorul le-ar putea ghici răsfoind culegerea însăşi a d-lui Vianu din esteţii moderni, culegere care înfăţişează mai mult o analiză a propriilor convingeri.

Ideile de intenţie şi normă îl duc pe d. Vianu la un rezultat pe care nu oricine l-ar aştepta. Unde este normă este şi o linie de demarcaţie între ceea ce-i normal şi extranormal. De unde teoria că obiectul esteticii îl formează nu fenomenul artistic, ci produsul intenţional al unei individualităţi sub forma capodoperei. D. Vianu se ocupă numai cu ceea ce este «izbutit estetic». «O operă de artă este perfectă sau nu există ca operă de artă.» La obiecţiunea ghicită că există totuşi opere de relativă valoare, deşi nu excepţionale, d. Vianu răspunde cu clasificările : opere interesante, opere de virtuozitate etc. Va să zică, pe scurt, rostul esteticianului e de a afla norma care deosebeşte o plăsmuire expresivă şi originală, produs al unei individualităţi creatoare, adică al unui geniu, de operele neizbutite interesante. În chipul acesta, într-adevăr, estetica poate deveni, ca şi morala, o disciplină normativă. Credem însă că toată lumea va recunoaşte aici capodopera d-lui M. Dragomirescu. teoria genialităţii, distincţia între operele de creaţie şi operele interesante. Ba sînt şi unele asemănări de amănunt, pe care le trecem acum cu vederea, amintind numai principiul ierarhizării. Şi d. Mihail Dragomirescu pornea de la Kant şi dînsul privea arta metafiziceşte nu experimental, deşi pomenea de «ştiinţă».

Mărturisim că sîntem cu hotărîre împotriva acestei direcţii învechite şi dealtfel inutile. Normă în estetică nu există decît ca un fel de a defini spiritul în atitudinea de a preţui. Însuşi d. Vianu recunoaşte că «prescripţiile normative ale esteticii au totdeauna un caracter general, niciodată unul aplicativ». La drept vorbind, «norma» pe care o descoperim în opera artistică e valabilă o singură dată, acolo, încît, de fapt, nu mai este o normă efectivă, ci una ideală. Sensul nu e : alt artist urmînd aceleaşi reguli va face bine, ci : acelaşi artist, dacă s-ar afla în împrejurarea de a face din nou aceeaşi operă, ar face-o după aceeaşi normă proprie. Dacă folosul normei e

nul, în schimb neajunsul esteticii normative e mare. Între «capodoperă» și restul fenomenelor artistice se deschide o prăpastie. În chip firesc pentru d. Vianu, poezia poporană (nefiind produsul unei genialități creatoare) nu e artistică. Și putem să-i punem o întrebare legitimă : care sînt, ca să zic așa, artele artistice și care nu ? Cum pot descoperi sinteza creatoare între fond și formă în arta îmbrăcăminții ? Mi se pare că d. Vianu va răspunde că aceasta nu e o artă, ci o industrie, aruncîndu-ne din nou în prăpastie. Fapt este că d. Vianu n-a fost în stare să dea o clasificare a artelor și s-a refugiat în considerații generale.

Dacă ne coborîm însă în domeniul faptelor și cercetăm arta experimental, vom înțelege numaidecît că în lume există numai fenomene artistice și nu capodopere. Atitudinea normativă e îndreptățită numai la critic, ca o simbolizare a criteriului de valoare, dealtfel cu totul empiric, nu și la estetician, care trebuie să ajungă la un concept al artei din examinarea obiectivă a fenomenelor de artă ca obiecte. Ne îngăduim să folosim expresia barbară *artem* (prin analogie cu *fonem*, *semnatem* din filologie) pentru a denumi toate fenomenele în care recunoaștem cel mai general proces artistic. Ei bine, ori de cîte ori descoperim un început de uniformizare în uniformitate, de cristalizare, de stilizare, aveam de-a face cu arteme. Stilizarea, înțeleasă ca organizare, e începutul artei și justificarea esteticii. D. Vianu are foarte mare dreptate să socotească frumosul natural ca neestetic, dar motivarea sa (ca și a celorlalți esteți) nu ni se pare convingătoare. Natura însăși poate alcătui pseudoarteme și atunci place aproape ca o operă artistică. Pe dată ce descoperim în ea un principiu de ordine, care sugerează ideea unei cauze inteligibile, apare emoția estetică. Trei ulmi prelungi proiectați pe cer conturează numaidecît putința unei disproporții concertate între întinderea și adîncimea peisajului, și cum nu putem să întindem toți pomii și să umflăm cerul așa încît priveliștea să rămînă pitică, infantilă, imităm această

ordine posibilă într-un tablou. Atunci zicem că artistul s-a *inspirat* din natură, cu alte cuvinte că a găsit în chiar natură întîile elemente ale unei posibile desfășurări ritmice ale ei. Aproape nu e colț din natură în care să nu găsim un început de cristalizare : un lac aproape rotund, semănînd cu o oglindă, o pădure aproape ca un sistem de coloane, toate acestea ne inspiră, adică ne îndeamnă să le realizăm absolut. Natura nu ne place, ci ne inspiră.

Sînt unele elemente în natură mai informe și altele mai ritmice. Corpul uman, trupul calului, al cîinelui, anatomia în genere, scoica, frunza, cristalul inspiră mai mult fiindcă se apropie mai tare de acele lucrări ordonate care sînt operele de artă. Omul e așa de ritmic înafară și înăuntru, încît pe dată se naște conștiința unui creator inteligent. De aceea clasicii, în genere, au imitat numai omul gol și animalele, nu peisajul, nu copacii. Dintre copaci, mai ales trunchii de palmier, plantele cele mai stilizate.

Dar natura nu numai trezește sugestii artistice, dar e ea însăși artă umană. Căci unde mai există priveliște pură, informă, așa cum s-a răcit după Facere ? Orașul, strada, șoseaua, astea nu sînt natură. Straturile de zarzavat, lanurile de grîu, pomii din livezi, totul în peisaj este creația omului. Natura e încorsetată, stilizată, ea e un produs al omului. Ce deosebire esențială (Souriau are dreptate !) este între o casă obișnuită și o casă de Palladio ? Și una și alta sînt arteme, cu deosebirea că una (practic) e o capodoperă. În teorie însă, același proces inițial se observă la amîndouă. Să nu se zică cum că o femeie, un om ne plac pentru motive extraestetice. Atunci ne-ar fi simpatici. Ei pot să ne placă esteticește, fiindcă mai totdeauna ei sînt și niște arteme. Femeia îmbrăcată în haine colorate și stilizate, fardată și geometrizată, nu este natură, așa cum e natură sălbaticul tatuat. Și fiindcă a venit vorba de sălbatic, va trebui, după d. Vianu, să lepădăm ulcelele preistorice, uneltele primitive, bijuteriile, și uneltele de decorație și, în sfîrșit, orice produs ne-

identificat, fiindcă în artă ne interesează și sufletul artistului și aici nu se găsește artistul. Va trebui, pentru același motiv, să declarăm că *Miorița* e numai interesantă. Mai bine făcea d. Vianu dacă, mai puțin kantian și mai modern, studia artele în chip pozitiv, clasificîndu-le de la simplu la complex, fără a le despărți cu zidul chinezesc al teoriei capodoperei. Aceasta este obiecția de principiu pe care o facem deocamdată, în nădejdea că vom avea altă dată prilejul să analizăm mai profund această operă interesantă, plină de vederi drepte în amănunte.

Vom sfîrși cu observația că ne-a mirat lipsa materialului românesc din cartea d-lui Vianu. Nu este viu decît ce e bine simțit și toți esteții dau pilde din artele naționale. O carte nu se ridică prin abstragere, ci, dimpotrivă, poate face serviciul răspîndirii de cunoștințe despre o cultură. Aproape nu ți-ar veni să crezi că volumele au apărut în România, cînd vezi cum apar în ele veșnicele referințe la *Hamlet*, *Faust*, Rafael și Flaubert. Este însă o explicație. D. Vianu se ocupă numai de capodopere, ceea ce l-a și determinat să citeze o dată pe Eminescu, singurul, după d-sa, vrednic să formeze obiectul esteticii genialității."

Este limpede că G. Călinescu are o altă concepție despre estetică și că există o nepotrivire, cel puțin ideatică, între cele două personalități. Tocmai de aceea textul este interesant. Dincolo de împrejurare, Călinescu exagerează mult în problema „dragomirescianismului" lui Tudor Vianu, atît atunci cînd rediscută teoria capodoperei, a caracterului „normativ" al *Esteticii*, cît și atunci cînd pune problema creației populare sau a frumosului natural.

În finalul acestei note mai consemnăm și recenzii semnate de Eugeniu Speranția (*Libertatea*, 20 aprilie 1935), Dragoș Vrînceanu (*Curentul*, 26 aprilie 1936), Traian Herseni (*Sociologia românească*, nr. 1, ianuarie 1937).

Edgar Papu (în *Philosophia*, Belgrad, 1937, I—IV), N. Bagdasar (în *Zeitschrift für Äesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1938, 172—173) și Ch. Lalo (în *Revue philosophique*, nr. 9—10, septembrie- octombrie 1936) semnalează peste hotare apariția *Esteticii* lui T. Vianu.

După cum s-a putut vedea, *Estetica* a suscitat, la prima ei apariție, o seamă de discuții, purtate din puncte de vedere și de orientări diferite, contrare chiar.

Tudor Vianu a răspuns la o seamă din obiecțiile ce-au fost formulate. Asupra problemelor celor mai importante, în jurul cărora s-au născut polemicile, am crezut necesar, în încheierea acestei note, a oferi cititorului și un nou punct de vedere, acel al esteticii marxiste, punct de vedere formulat de Ion Ianoși, în prefața la ediția a IV-a, mai sus menționată. Dînd în continuare ample fragmente din acest valoros studiu, reamintim că și ediția noastră va cuprinde, la sfîrșitul volumului VII, obișnuita postfață asupra secțiunii, postfață în care analiza concepțiilor lui Tudor Vianu va înregistra o nouă și cuprinzătoare exegeză.

Iată, așadar, cum analizează Ion Ianoși, în 1968, unele din aspectele concepției estetice a lui Tudor Vianu, asupra cărora, în anii 1935—1936, am înregistrat discuțiile redate mai sus :

„Dacă în «caracterizarea generală» a valorii estetice și-au făcut loc unele tendințe autonomiste, concretizarea imediat următoare a relațiilor dintre artă și alte valori evidențiază, dimpotrivă, una dintre laturile cele mai viabile ale esteticii lui Tudor Vianu, opusă tocmai «purismului». *Atitudinea estetică* (II, 2) reprezintă, după părerea noastră, un moment teoretic culminant al întregii *Estetici*. Convingerea filozofului cu privire la *totalitatea culturii*, la funcțiile *totalizatoare* ale artei, trebuie recunoscută, de astă dată, ca fiind foarte apropiată înțelegerii marxiste a *diversității* și *unității* conștiinței sociale.

Remarcabil este, înainte de toate, refuzul *estetismului*, al atitudinii de opacitate sau chiar ostilitate

față de alte valori culturale în afara celor artistice ; el este exprimat în termeni categorici, neobișnuit de categorici pentru un autor dornic să-și echilibreze totdeauna judecățile. De astă dată, trimiterile critice vizează chiar scriitori deosebit de stimați, precum Nietzsche, Flaubert sau Oscar Wilde, pe cît de ponderate ca text, pe atît de ascuțite în contextul în care sînt incluse. Vestejind «neatenția pentru realitate» și prețuirea, cu mult superioară, a expresiei față de acțiune, autorul surprinde alunecarea esteticului din indiferența etică în imoralitatea fățișă, de exemplu în tentativa de a justifica o faptă josnică prin frumusețea ei. Abandonarea «totalității», el o consideră un simptom al dezumanizării, însoțit de «grave defecte umane» și care, în cele din urmă, înjosește esteticul însuși. Exaltarea unei singure valori în dauna celorlalte își este sieși fatală, sfîrșește prin a compromite tocmai obiectul adorației nemăsurate — argumentul acesta îl vor confirma toate manifestările extreme ale formalismului, vrăjmașe, în cele din urmă, fără voia lor, și formei.

«Atitudinea estetică», Vianu o concepe, dimpotrivă, ca o optică particulară în raport cu generalul, deschisă adică tuturor valorilor și bunurilor, o perspectivă centrată, și nu excentrică, o privire axiologică largă, laxă, liberă, asupra vieții întregi. Atitudinea estetică nu înlătură teoreticul sau moralul, ci asociază feluritele valori în interiorul unei structuri psihice, devine o modalitate de interpretare a realității."

„Vrăjmaș al arbitrariului, incoerenței și haosului, Tudor Vianu a ajuns să recunoască în mod firesc *valoarea normelor* în estetică ; și anume într-o vreme în care esteticii i se contesta din nou cu vehemență caracterul normativ, deoarece el ar impune, chipurile, o înțelegere anticipativă, falsă sau parțială a naturii frumosului și artei, ar altera spontaneitatea artistului, i-ar îngrădi libertatea și, în absența aceluiași factor spontan, contemplatorului i-ar răpi orice plăcere. În opoziție cu înțelegerea simplistă, mecanică, schematică, a metodei normative, care a generat în istoria esteticii nu o singură dată efectele nefaste menționate, incompatibile cu substanța intimă a operei de artă, a creației și receptării ei, Vianu susține interpretarea științifică, după care «norma» se suprapune «legii», legii reale, obiective, organice, și nu prescripțiilor subiectiviste și întîmplătoare ; «normele» nu fac adică decît să concretizeze caracterul științific al disciplinei date. Oricît de individuale și de inefabile, faptele conștiinței au o structură a lor lăuntrică, se corelează în chip necesar între ele, de aceea și cercetătorul trebuie să le știe ordona. În absența unor legități reale, esteticianului i-ar lipsi însuși obiectul de studiu, el n-ar mai avea ce și cum sistematiza ; înlăturînd norma-lege din cîmpul preocupărilor sale, omul de știință — orice om de știință — își reneagă menirea, forma sa de viață, sensul întregii sale munci. Prin lucida recunoaștere a acestui adevăr, Tudor Vianu a respins încă o dată, ca iluzorii, soluțiile preconizate de impresionism, intuitivism, iraționalism, a optat hotărît pentru o orientare *științifică* a esteticii. Fermitatea cu care și-a apărat această opțiune din chiar prima etapă a activității avea să se numere printre importantele impulsuri ale adeziunii sale ulterioare la filozofia marxist-leninistă."

„Așadar, fenomenologia l-a ajutat pe Tudor Vianu să înțeleagă structura intimă a operei de artă ; el a știut însă să-și tempereze elanul inițial, nu s-a limitat la descrierea «fenomenului pur», a înmuiat rigiditatea metodei folosite, a interpretat-o liber, rațional, uneori într-un spirit de-a dreptul nefenomenologic. Ca urmare, în cea mai «autonomă» parte a *Esteticii* — consacrată operei — se vorbește mai amplu ca oriunde despre «eteronomia artei», studiul pur al esteticului — transmutat, ne amintim, din domeniul frumosului în al artei — e întreprins de pe poziții accentuat extraestetice, iar fenomenologul, adică esteticianul pursînge ni se înfățișează și sub multe alte ipostaze ale sale : ca istoric, sociolog,

etnograf, moralist, lingvist, logician, filozof. Axiologul, filozoful culturii, ne obișnuise cu investigații concrete în structura operei de artă : cercetătorul fenomenului artistic, al structurilor particulare, readuce în discuție la tot pasul criteriul valorii, problemele filozofice, năzuința spre o totalitate a culturii umane."

„Concepția artei ca simbol o întîlnim, sumar expusă, și în capitolul *Formă și conținut* (III, 3) al *Esteticii*, autorul deosebind încă de pe acum «discursivitatea alegorică» și «profunzimea simbolică» : alegoria presupune o legătură exterioară între semn și semnificație, simbolul — interpenetrația lor atît de intimă încît spiritul n-are nevoie de nici o mediație pentru a găsi semnificația în semn.

Structura ierarhică a operei de artă permite analizei separarea feluritelor valori subsumate în unitatea operei de acțiunea subsumării, de rezultatul estetic al acesteia. Cum se vede, Vianu e dispus să identifice *conținutul* cu valorile *extraestetice*, eteronomice, iar *forma* cu «aparența» *estetică* finală și autonomă (deși recunoaște pe parcurs diversele accepțiuni ale termenului de formă). Numind opera de artă «subsumarea unor valori felurite în unitatea estetică autotelică», el pare a identifica arta cu forma — forma unui conținut de fapt exterior ei, sau care reprezintă doar o posibilitate abstractă pînă a deveni realitate estetică, «aparență», formă. Poziția e unilaterală, prelungește des amintita disjuncție autonom-eteronom, estetic-extraestetic. În practică, ea este însă corectată din clipa în care se insistă — întemeiat și categoric — asupra unității elementelor componente în chiar cadrul operei. Convingerea că ipotezele «idealistă» (=conținutistă) și «formalistă» sînt false deopotrivă, că într-o operă de artă «conținutul nu este indiferent» sub raport estetic, că el nu apare decît în unitatea ei formală și aceasta nu se întregește decît folosind conținutul, că disocierea lor forțată reprezintă «o adevărată degradare estetică» se dovedește practic mai importantă decît dis-

tincția autonom-eteronom, căreia, deși menținută, îi și contravine. Într-adevăr, admițînd caracterul indivizibil al operei de artă, se recunoaște implicit natura estetică nu doar a formei, ci și a conținutului ei.

Fuzionarea elementelor aparente într-o totalitate semnificativă o înlesnește *motivul* (tipic și individual), deși se semnalează acele tendințe artistice moderne — expresionismul ș.a. — care încearcă să transpună direct cuprinsul ideal în aparență, fără intermediul motivului, «fără subiect». Remarcabile sînt considerațiile privind *materialul* operei de artă, a cărui însemnătate Vianu a intuit-o de timpuriu. «Funcțiunea estetică a materialului», virtuțile lui probitive sau solicitatoare în raport cu intenția artistului, indicațiile sau contraindicațiile pe care le cuprinde, afinitatea necesară dintre valorile ideale și materia în care se întrupează sînt clarvăzător subliniate de autor, căruia «purismul» îi apăruse dintotdeauna naiv și steril, absolut incapabil să înțeleagă un domeniu spiritual alimentat în permanență de «impuritățile» vieții materiale. Valorile de conținut, aparența sensibilă a formei, motivul și materialul operei sînt privite într-o indisolubilă, indestructibilă conexitate, reală și ideală, naturală și simbolică.

Paragrafele finale din *Tezele unei filozofii a operei* desăvîrșesc viziunea numitului capitol. Detașîndu-se net de Hegel, care privea *materia* doar ca factor de limitare în manifestarea ideii, Tudor Vianu relevă meritul cercetării moderne «de a fi afirmat valoarea pozitivă a elementului material în artă». Materia folosită nu este niciodată amorfă, ci anterior formată de către natură sau om, artistul adaptează deci forma urmărită de el unei forme preexistente sau chiar precreate. Materia operei este unică și imutabilă, ideea se cere materializată într-un anumit fel, schimbîndu-se elementul material se modifică impresia emanată de operă.

Forma, Vianu o concepe acum în trei înțelesuri, potrivit celor trei relații distincte : forma opusă ideii ; forma opusă masei ; forma opusă materiei. Se

insistă din nou asupra solidarităţii ideii cu aparenţa ei sensibilă, a imanenţei ideii în formă, atingînd în artă limita superioară, mai perfectă decît în limbă, tehnică, ştiinţă. Importantă este înţelegerea formei ca *unitas multiplex*, unitatea unor părţi. E schiţat un sistem al formelor unificatoare, de la static (grămezi, agregate) la dinamic (mecanisme, organisme), culminînd iarăşi în ideea operei, anume a operei de artă, sinteza umană «cea mai singular-individuală».“

„Tudor Vianu a delimitat, am văzut, scopul estetic «în sine» de scopurile extraestetice, forma artei — autonomă, durabilă, cvasi eternă — de conţinutul ei eteronom, vremelnic, istoric. Dar dacă pe adepţii purismului estetic aceeaşi distincţie i-a orientat către eliminarea tuturor «conţinuturilor relative» din artă, a tendinţelor sociale şi filozofice din literatură, a motivului din pictură, a elementului programatic din muzică, pe el, dimpotrivă, ea l-a întărit în hotărîrea de a studia condiţionările şi funcţiile sociale ale artei. Premisele teoretice unilaterale au fost absorbite şi, în bună măsură, anihilate de o tratare efectiv multilaterală a condiţiilor genetice şi evolutive ale artei. Vianu nu a ignorat defel izvoarele, implicaţiile şi efectele sociale ale operei de artă, dovadă o bună jumătate a părţii pe care în *Estetica* sa i-a consacrat-o.“

„Raporturile artei cu religia, autorul le înfăţişează mai întîi tot pe temeiul sincretismului primitiv, al gîndirii magice (citîndu-i pe S. Reinach şi Lévy-Bruhl), apoi în lumina influenţelor ulterioare şi mai complexe dintre ele. Vorbind de influenţa religiei asupra literaturii şi artei moderne, el adoptă ideea coroborării celor două forme de conştiinţă în producerea unui «entuziasm comun», a unei coincidenţe valorice superioare. Presupunerea o întîlnim şi în alte cîteva scrieri ale sale. Interesantă este, de astă dată, încercarea de a surprinde influenţa pe care o

exercită asupra artei religia şi biserica, celei din urmă refuzîndu-i-se vreo funcţie regeneratoare în epoca modernă. Acţiunea «îndrumătoare» a sentimentului religios asupra artelor este privită cu simpatie şi totodată cu discreţia proprie raţionalistului convins, reţinere care explică şi puţinătatea reflexiilor ulterioare pe această temă.

Să ne oprim acum asupra felului în care sînt concepute relaţiile artă-muncă şi artă-viaţă socială. Prima — o temă de cugetare constantă a esteticianului nostru — este reluată în acest capitol pe baza cunoscutelor opinii ale economistului german K. Bücher despre rolul muncii în geneza artelor. Necunoscînd sau neapreciind la justa lor valoare cercetările marxiste cu privire la condiţionarea social-economică a artei primitive, Vianu recunoaşte totuşi însemnătatea acesteia, dar o şi limitează apoi, probabil tocmai fiindcă ipotezele în cauză îi parvin pe căi lăturalnice, prin explicaţii sociologist-vulgare. El înţelege rolul imens al muncii în raport cu arta primitivă şi relevă, chiar în raport cu formele artistice evoluate, culte, ponderea muncii pe planul conţinutului şi al tehnicii artistice, explică disocierea profesiei de artist şi de meseriaş, survenită după antichitate şi Renaştere, diferenţierile dintre artă şi tehnică, frumos şi util, prin a cărei teoretizare s-a făcut atît de cunoscut Immanuel Kant.

Fără a răspunde deocamdată întrebării dacă această «eliberare» a artei moderne de tehnică, de condiţiile «muncii profesionale», trebuie sau nu salutată (curînd, dialecticianul va surprinde progresul şi regresul «autonomizării» artei), Vianu trece la înfăţişarea relaţiilor ce se ţes între artă şi societate, în cîteva direcţii : arta ca expresie a vieţii sociale, funcţia socială a artei, influenţa sa asupra publicului căruia i se adresează. «Provenienţa socială» a artei e confirmată prin numeroase observaţii, ca şi «influenţa cauzativă» a vieţii asupra artei, anume cea pe plan politic (e drept, reconstituită pe urmele, vădit insuficiente, ale lui Ch. Lalo). Se admite, tot astfel, «finalitatea colectivă» a artei, afirmarea, prin inter-

mediul ei, a «conștiinței de grup», valoarea ce o obține în «promovarea solidarității sociale». Arta sprijină sau provoacă mișcările «de opinie ale sensibilității colective», cum a demonstrat-o, dealtfel, teoria lui Taine (cuprinzînd «o însemnată parte de adevăr»), negația sau compensația societății fiind tot o expresie a ei. Această condiționare o exemplifică și raportul dintre «război și literatură», pe care însă Ruskin l-a supraevaluat. În fine, importanța socială a artei se vădește în raport cu publicul, al cărui gust, ale cărui preferințe le modelează. Publicul se orientează spre anumite valori artistice din motive estetice și sociale în același timp, deși în epoca modernă se remarcă unele discrepanțe ale acestor «două energii solidarizate», disocierea dintre social și estetic împrumutînd vieții artistice moderne o «mobilitate interioară» pe care arta altor vremuri n-o cunoscuse.

La lectura paragrafului consacrat condiționării sociale a artei, ca și la a aceluia despre fundamentele ei tehnice, frapează capacitatea autorului de a-și păstra și totodată depăși limitele. Pe de o parte, el se referă permanent la surse pre și nemarxiste, unilaterale, pasibile de corective esențiale ; preluînd însă unele din prejudecățile lor, le și știe corecta, nu atît printr-o viziune clară, definitivă, științifică asupra funcției sociale a artei, cît mai ales cu ajutorul proverbialului său bun-simț, care-l ferește «instinctiv» (cu instinctul raționalistului, cu urechea atentă la semnalele realității) de neadevăr. Paradoxal, viziunea obținută astfel este superioară celor pe marginea cărora — Bücher, Ruskin, Taine ș.a. — s-a constituit : rămînînd nemarxistă, ea se și apropie în unele privințe de marxism. Iată motivul pentru care nici în acest caz esteticianul nu a trebuit mai tîrziu să-și revizuiască din temelii părerile, ci doar să le prelungească, întregească, definitiveze."

„Situată la mijlocul evoluției lui Tudor Vianu, *Estetica* acordă și ea atenția cuvenită dificilei probleme pe care marxismul a explicat-o în lumina mecanismelor capitaliste de înstrăinare a omului de mediul său, de procesul și produsul muncii sale, de valorile civilizației, de om, de sine însuși. În concluzia capitolului despre eteronomia artei se enumeră tocmai factorii care concură la «autonomizarea» ei și momentele acestui proces, început sub influența burgheziei italiene renascentiste, continuat de sub a burgheziei flamande, olandeze și franceze a veacurilor următoare, ajuns, în cele din urmă, la concepția «artei podoabă», iar în manifestările sale limită — la teoria «artei pure», la ideile lui Hanslick și ale abatelui Bremond. Vianu distinge și de data aceasta «folosul» și «primejdia» diferențierilor valorice, autonomizarea însemnînd concentrarea puterilor artistice subiective, densitatea crescută, cantitativă și calitativă, a operei dar și specializarea și îngustarea, uneori excesive, ale procesului creator, ale esenței și funcțiilor artei. Desprinderea frumosului din complexul vieții sociale s-a întovărășit cu «revărsarea unui val de urîțenie peste lucruri și așezări omenești», iar înăuntrul artei — cu un esoterism, rafinat dar decadent, care o izolează în mod fatal de «sufletul mulțimii». Divorțul dintre artă și public, o artă ce nu dorește să știe nimic de valori eteronome și un public lăsat pradă mediocrității, trebuie anulat ; nu există imperativ mai arzător decît ca arta să se lase iarăși pătrunsă «de spiritul timpului», înfățișîndu-i omului contemporan «destinul și aspirațiile lui».

Aceste constatări i-au părut autorului atît de esențiale, încît, în ciuda spiritului său laconic, sobru și organizat, el le-a reluat totuși, peste nu multe pagini, la capătul părții a treia a *Esteticii*. Se insistă aci mai ales asupra ideii că în cazul în care arta și-ar asuma după Renaștere și romantism încă o dată o funcție conducătoare în civilizația modernă, lucrul nu s-ar putea realiza în detrimentul tehnicii industriale și al structurilor sociale dezvoltate, ci doar într-o armonioasă împletire cu ele. Vianu nu împărtășește deci utopiile retrograde ale adversarilor civilizației ; el speră într-o reîntîlnire a artistului cu *homo faber*, arta nefiind în definitiv decît

«sublimarea meşteşugului în joc», prin natura sa predestinată să se reaplece asupra meşteşugului, înnobilîndu-i structura. El prevede chiar o anumită împletire a unicităţii artistice obligatorii cu scrierea tehnică, cu o pondere a elementelor evident diferită în cazul maşinii şi al valorii prin excelenţă estetice. Omul poate deci spera la asocierea profesionismului modern cu aptitudinile sale artistice, prin care atît arta cît şi munca îşi vor găsi drumul «către o condiţie mai demnă şi mai umană».

Pledoaria pentru o artă inspirată din viaţă şi susţinînd viaţa, specializată, dar beneficiind de virtuţile muncii şi multiplicînd aceste virtuţi, pledoaria care încheie analiza fenomenologică a operei de artă, analiză devenită între timp istorică şi sociologică în egală măsură, confirmă disponibilităţile relativ timpurii ale autorului, chiar dacă abstracte şi nici de el însuşi recunoscute, faţă de obiectivele orînduirii socialiste. Opţiunea ulterioară se întrezărea încă de pe acum posibilă !"

„Opera de artă fiind întreţinută cu motive eteronome, e normal ca artistul creator şi publicul receptor să aibă o natură tot eteronomă. Autorul a dat glas acestei convingeri cu multe ocazii, între care şi în *Estetica* sa. Motivele eteronomice ale creaţiei le trădează, potrivit spuselor sale : fie nevoia artistului de a se elibera de un preaplin al sentimentului, transformînd, de pildă, o suferinţă reală în cîntec sau imagine (asemenea lui Goethe în *Suferinţele tînărului Werther)*, fie invers, întregind prin artă o insuficienţă (asemenea lui Hölderlin, care, în al său *Hyperion*, a împlinit un destin nerealizat prin figura ideală a Diotimei), fie nu rolul de eliberare sau întregire a artistului, ci de afirmare a sa (de aci însemnătatea mărturisirii în artă, a afirmaţiei de sine, bine pusă în lumină de Nietzsche). Exprimîndu-şi punctul de vedere asupra lumii, creatorul militează pentru o anume atitudine, doreşte să cîştige o influenţă asupra publicului său. Înseamnă că artistul se află într-o relaţie intimă cu viaţa, de apropiere sau depărtare, de simpatie sau antipatie, îi este îndatorat vieţii, şi uneori înstrăinat de ea, într-o stare de adversitate sau dor de viaţă. Aplecîndu-se asupra cazurilor de solitudine sau de poziţie dureroasă — pe baza mărturiilor lui André Gide, Jacob Wassermann, Flaubert, Jules de Goncourt, Guy de Maupassant — autorul încearcă să le găsească explicaţia în condiţiile vieţii moderne, complicate şi precare, şi se gîndeşte la modalităţile regăsirii unui acord între creator şi lumea sa. În acest context e invocat, cu multă afecţiune şi cu ataşament spiritual niciodată dezminţit, Thomas Mann, artistul care, după opinia lui Vianu, a izbutit să arunce o punte între viaţa comună şi cea artistică, să aplaneze conflictul dintre etic şi estetic, respingînd negativismul etic, ca şi desconsiderarea esteticului, şi înălţîndu-se astfel la rangul uneia din «cele mai înalte conştiinţe ale vremii noastre».

Valorile estetice se îmbină şi se cer îmbinate cu cele etice nu numai în cazul artistului, ci şi al contemplatorului artei. În sufletul acestuia din urmă acţionează motive eteronomice înrudite cu ale creatorului. Aceste motive pot fi diverse şi invers, generate, în cazul snobismului, de dorinţa unor indivizi de a se şti clasaţi într-un public rar şi distins, sau (notaţie semnificativă !) manifestîndu-se sub forma simpatiei pentru valorile artistice noi şi revoluţionare, din partea celor ce doresc inovaţia şi răsturnarea în ordinea socială generală. «Inconformismul estetic» îşi sporeşte rîndurile cu adepţi ai «inconformismului social», iar «conformismul estetic» se alimentează dintr-un «conformism social» — iată încă o dovadă a dependenţei artei în viaţă !

Considerînd teoria artei ca joc «una din cele mai puţin psihologice» pe care le-a produs speculaţia

mai nouă, Tudor Vianu ajunge să conteste, în *Tezele unei filozofii a operei,* însăşi noţiunea «dezinteresării» în artă. Interesul de a crea, spune el, trebuie inclus printre cele mai profunde interese umane, de aceea teza unei «activităţi dezinteresate» ne apare total inconsistentă. «A nesocoti caracterul profund, grav şi uneori eroic al interesului artistic înseamnă a comite una din cele mai grave erori ale psihologiei artistului.»"

ADDENDA

Proiect de prefaţă

Proiectul (care era iniţial destinat a deschide ***Estetica)*** a apărut mai întîi în ***Viaţa românească***, nr. 5, mai 1938, apoi în ***Studii de filozofie şi estetică***, Ed. Casa Şcoalelor, 1939 (de unde îl reproducem). Textul e neterminat. Primul paragraf, adăugat ulterior primei redactări, dă precizările necesare cu privire la oportunitatea publicării acestui text la care autorul renunţase : ***Proiectul*** a fost dat publicităţii şi ca un răspuns şi ca o încheiere la polemicile declanşate de ***Estetică*** sau la unele obiecţii apărute în cursul receptării primei ediţii. Este interesant a observa că Tudor Vianu a anticipat o parte din ele, dar a crezut în claritatea punctului său de vedere, ce ar fi trebuit „a se impune de la sine".

Ulterior, Tudor Vianu a socotit încă neîndestulătoare chiar şi precizările, teoretizările cuprinse în ***Proiect***, şi astfel a rezultat ***Prefaţa la ediţia a II-a***, ce trebuie citită şi ea ca o continuare a răspunsurilor date în polemici (vezi nota anterioară), dar şi ca o parţială revenire teoretică asupra ***Proiectului***, cuprinzînd accentuări ce au şi unele adrese precise, dar şi unele caracterizări „impersonale" privind concepţiile sale, asupra cărora recenziile nu au insistat îndeajuns (ideea artei ca muncă, problema sistemului etc.). Încît, azi, cea mai logică lectură a ***Esteticii*** şi dosarul ei ar fi următoarea : textul „sistemului", apoi nota noastră privind dosarul — polemicile, obiecţiile, aprecierile şi situarea în context — urmată de ***Proiect*** şi, în sfîrşit, de ***Prefaţa la ediţia a II-a*** (1939). Cea mai logică şi... cronologică totodată.

INDICI

INDICE DE MATERII *

A

* *Indicele de materii* publicat de T. Vianu în cele trei ediții antume ale *Esteticii* a fost revăzut și completat de Nadia Lovinescu.

B

C

D

E

F

G

H

I

Î

J

K

L

M

N

O

P

R

S

Ş

T

U

V

INDICE DE NUME *

A

B

* Alcătuit de Nadia Lovinescu.

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M



N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

CUPRINS

ESTETICA

Partea a IV-a

STRUCTURA ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ

Partea a V-a

RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

ADDENDA